وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث

دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين



أ.د. بسام قطوس

استاذ النقد الحديث

جامعة اليرموك

وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث

دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين

الأستاذ الدكتور

بسام قطوس

الطبعة الأولى

2014م /1435 هـ



دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2014)
❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر
هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

عنوان الكتاب: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث

مؤلف الكتاب: أ.د بسام قطوس

الطبعة الأولى

2014م /1435 هـ



المملكة الأردنية الهاشمية – عمان – وسط البلد- تلفاكس: 0096264640597 –

ص . ب. 184248 - الرمز البريدي 11118

e-mail: dar_alkindi@yahoo.com

المحتويات

الفصل الثالث

الفصل الرابع

مصادر الكتاب ومراجعه

فاتحة الكتاب

يعد تحديد العلاقة بين أجزاء القصيدة من القضايا النقدية والجماليّة المهمّة، باعتبار هذا التحديد أحد المعايير الرئيسة في تلقّي القصيدة، وتفهمها، وتقدير قيمتها الفنية والجماليّة. وقد كان موضوع "وحدة القصيدة" في مقدمة القضايا النقدية والجماليّة التي شغلت النقاد المحدثين، بَلْهَ النقاد القدامى؛ إذ شهد النقد العربي الحديث جدلاً مستفيضاً حول المفهوم والمصطلح في ضوء ما وصل إلينا من نظريات النقد الغربي، وما نتج عنها من تَطوّر في تحديد العلاقة بين مضمون الشعر وبنيته، وما آل إليه من اتجاهات عند النقاد المحدثين.

ولعلّ أبسط استعراض لكتابات النقاد المحدثين حول موضوع "وحدة القصيدة"، يطلعنا على اصطلاحات مختلفة وأحياناً متباينة أشد التباين، فثمة وحدة: عضويّة، وفنيّة، ومنطقيّة، ومعنويّة، وموضوعيّة، ونفسيّة... الخ.

وقد أثار موضوع الوحدة إشكالية ليس في تعدد مصطلحاته فحسب، بل وفي تحديد مصدره، ومن ثمَّ في تطبيقه على الشعر العربي قديمه وحديثه، وعلى النقاد القدامى والمحدثين على حد سواء.

ولذا فقد رأيت أن تحديد المصطلح أوّلاً، والبحث عن مصدره، وتتبع تطبيقاته النقدية، ومعرفة النقاد العرب الروّاد الذين طوّروا مفهومه، وبيان مدى تأثرهم بمناهج النقد الغربي، ومدى إفادتهم من النقد العربي القديم - أمرٌ في غاية الأهمية، ومطلبٌ علمي يُقصد لذاته. ومضيت في الدراسة والأمل يحدوني في إبراز تصوّر النقاد العرب الحديثين للوحدة، ومعرفة مصادرهم الثقافية، وتصوّر مقاييسهم النقدية في النظرة إلى القصيدة، مستثنياً كل ما من شأنه أن يعيق

الوصول إلى هذا الهدف، ملاحظاً التطوّر أو الارتكاس في فهم كل ناقد وَفْقَ تسلسل تاريخي يحفظ للمتقدّم حق السبق، ولايهمل المتأخر لتأخره.

ومن هنا فقد التقى بين دفتي هذ الكتاب، الذي عده الدكتور إحسان عباس في باب (نقد النقد) عندما قرأه مخطوطاً قبل أن يجيزه لنيل درجة الدكتوراه عام (١٩٨٨)، نقادٌ وعلماءُ جمال وفلاسفةُ فن يمثلون أجيالاً مختلفة، ومدارس متعدّدة المشارب والرؤى. فأفلاطون وأرسّطو وهوراس . . . ، وابن طباطبا والحاتمي والجرجاني والقرطاجنّي . . . ، وريتشاردز وكولردج، وكروتشه، وإليوت . . . ، والعقاد وطه حسين وشكري ومندور . . . ، وإحسان عباس والسمرة وعيّاد، وعصفور وعزالدين إسماعيل ونازك الملائكة والعشماوي، والنويهي وياغي ومروّة وأبو ديب وأدونيس وبنّيس، وصلاح فضل وفاضل تامر ونعيم اليافي وحسام الخطيب . . . كل هؤلاء وغيرهم من المفكرين والنقاد، على اختلاف أجيالهم وأزمانهم وأماكنهم، جعلتهم يتحاورون وأبرزت إسهامهم في تطوير مفهوم نقدي وجمالي هو "وحدة القصيدة".

وكان منهجي يقوم على استقصاء المادّة النقديّة ونقدها من خلال الموازنة والمقارنة وربط القديم بالجديد، وَفْقَ رؤية نقديّة تؤمن بوحدة الفكر الإنساني مهما تعدّدت منابعه، وبأن النقد، كما العلم، جهدٌ إنساني وحصيلة تراكمية أسهم في صنعه البشر جميعاً. وأن النقاد العرب، قدماءَ ومحدثين، مهما اختلفت اتجاهاتهم النقدية، وتعدّدت رؤاهم الفكرية، قد أسهموا في الفكر النقدي مثلهم مثل غيرهم من الأمم التي سبقتهم أوعاصرتهم. وإذّاك فإنه ليس لأية أمّة ادعاء احتكار المعرفة الإنسانية، ومنها النقد، إلا بمقدار ما تتميّز به في لحظات إبداعها وتجلّيها.

وقد ترجّح لديَّ أن موضوع "وحدة القصيدة" مثله مثل سائر الموضوعات النقدية والفكرية والجماليّة، كان له جذور راسخةٌ في الموروث الثقافي

والإنساني، بدءاً بالنقد الإغريقي فالروماني، ومروراً بالنقد العربي القديم والحديث، وانتهاء بالنقد الغربي الحديث ذي الجذور الفلسفية العميقة، ثم تطوّر مقترناً بدلالات فكرية وفلسفية وحضارية وتاريخية. وأن بعض تلك الدلالات قد فرضتها الثقافات المختلفة، والمعرفة الإنسانية المتراكمة، وبعضها الآخر فرضته طبيعة التجربة الشعريّة التي أضحت إحدى مصادر الفكر الإنساني في تعامله مع الواقع، وفي خلق العلائق الفنية والجمالية المتطوّرة عن المجتمع.

وإذا كانت الرغبة العلمية في الاستقصاء قد منعتني من اطّراح أي جهد نقدي في موضوع "وحدة القصيدة"، حتى وإن كان صاحبه غير متمرّس في النقد، فإن ذلك لم يمنعني من إبراز النقاد المتمرِّسين، ووضعهم في اتجاهاتهم النقدية التي تصوّرتها. وإنه لمن واجب الوفاء عليَّ أن أتقدم بالشكر إلى أستاذي الدكتور محمود السمرة، وإلى الأساتذة الدكتور إحسان عباس، والدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور نصرت عبد الرحمن. كما أشكر الأُستاذ الدكتور بركات أبو علي الذي فتح لي مكتبته الخاصة فاطلعت على كثير من الكتب النادرة، التي لم تكن تتيسر لي لولا كرمه وأدبه الجم.

وبعد؛

فهذا جهدٌ علمي أخذ منّي ثلاث سنوات، بحثاً وتنقيراً في المصادر والمراجع قديمة وحديثة، عربية وأجنبية، أقدّمه كما كتبته قبل أحد عشر عاماً، آملاً أن يكون ما أضفته ماثلاً في الكتاب، فلست ممن يحسنون الإدلال بصنعتهم، أو التدليل على بضاعتهم، وحسبي أنّني لم آلُ جهداً ولم أدّخر وسعاً، وإن كان جهد المقل وغاية المستطيع. سائلاً الله أن ينفع به، إنّه نعم المولى ونعم النّصير. والحمدُلله أوّلاً وآخراً.

بسام قطوس
إربد
في ١٧/٥/١٩٩٩.

الفصل الأول

المهاد النظري وتحديد المصطلح

المهاد النظري

إن المنظور الذي أشكله منطلقاً أصدر عنه في معالجة هذا الفصل يأتلف من معطيات مستمدة من موارد ثلاثة:

أولّها: يندرج في المهاد النظري الذي هيّأ للنقاد العرب المحدثين أرضيّة صلبة في مفهوم وحدة القصيدة، فكان لابد من وقفة على مفهوم الوحدة في شكله المكتمل في النقد الغربي، وما نتج عنه من تغيّر في مفهوم الصّورة الشعريّة وعلاقتها بغيرها من الصّور النامية، لتشكل كلاً واحداً في القصيدة.

وثانيها: ينبع من أثر النّقدين العربي والغربي في تشكيل ثقافة الرّواد الأوائل، الذين كانوا أوّل من نادى بهذه الوحدة.

وثالث هذه الموارد: ينطلق من فهم هؤلاء الرّواد النّظري لوحدة القصيدة، ومدى إفادتهم من النقد الغربي، ومدى تجاوزهم، في وصف الوحدة ورسم معاييرها، حدود معارفهم في النقد العربي.

وقد وقفت على طورين من أطوار نظرّية الوحدة: طور متقادم ينسب إلى النقد اليوناني، وطور حادث مستأنف يتوسّع في تطبيقه النقاد الرّومانسيّون، وبخاصة الإنكليز. أمّا المتقادم، فقد استعرت صفته والبيان عنه من أفلاطون (Plato) (٤٢٩-٣٤٧ ق. م)، وأرسطو (Aristotle) (٣٨٤-٣٢٢ ق. م) الإغريقيّين، ومن هوراس (Horace) (٦٥ق. م)، ولونجينوس (Longinus) (٢٧٣-٢١٣ ق. م) الرّومانيّين. وأما الحادث المستأنف فاستعرت الدّلالة عليه من كولردج (Coleridge) (١٧٧٢-١٨٣٤م) الذي طوّر فهم الخيال الخالق وفق تصوّر فلسفي استمّده من الفلاسفة الألمان، ومدّ في أبعاده بما يتلاءم والنقد

الأدبي، ليصل إلى أنّ الخيال هو خالق «الوحدة العضوية» (Organic Unity).

ولعلّ أقدم إشارة إلى مفهوم الوحدة العضويّة في العمل الأدبي كانت من أفلاطون، حين تحدّث عن الوحدة في الخطابة على لسان سقراط موجّهاً الحديث إلى فايدروس (Phaedrus):

«أحسب أنّك توافقني على أنّ كلّ خطاب يجب أن يكون منظّماً مثل الكائن الحي ذا جسم خاص به كما هو، فلايكون مبتور الرّأس أو القدم، ولكنّه في جسده وأعضائه مؤتلف بحيث تتحقق الصّلة بين كل عضو وآخر، ثمّ بين الأعضاء جميعا»[1].

وعند أفلاطون أنّ تحقيق الصّلة بين عضو وآخر في العمل الفنّي يتمّ من خلال التنظيم الواعي للأجزاء تنظيما يحقق الوحدة كما ينتظم المخلوق الحي[2].

ثمّ يجيء أرسطو تلميذ أفلاطون، فيتلقف الفكرة من أستاذه ويهذّبها ويفصّل القول فيها، ويقوم بتطبيقها على المسرحية والملحمة حتى يعرف بها ويهمل أستاذه[3]. غير أنّ أرسطو لم يتحدّث عن مفهوم الوحدة العضّوية في الشّعر الغنائي (Lyric Poetry)، وإنما كان حديثه منصبا على المأساة التي هدفها إثارة شعور الشفقة أو الخوف لتصل إلى مايسمى بـ «التطهير» (Catharsis)، وعلى الملحمة، إذ طلب بأن تكون دراميّة تدور حول فعل تامّ كله له بداية ووسط ونهاية، لأن الفعل إذا كان واحدا تامّا كالكائن الحي أنتج اللّذة الخاصة به[4].

---

(1) فايدروس أوعن الجمال، ترجمة أميرة حلمي مطر، ص ص٦١-٦٢.

(2) Encyclopedia of Poetry and Poetics, P. 880.

(3) يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص٢٧٧.

(4) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرّحمن بدوي، ص ص٦٤-٦٥.

وقد كان اهتمام أرسطو بالمأساة أكبر؛ لأنها لاتستطيع تحقيق ذلك الشعور إذا فقدت بناءها المحكم الذي تتتابع فيه الأحداث، وتتسلسل الوقائع بحيث يبنى بعضها على بعض، ويؤدّي كل جزء من أجزائها دوره في هذا التسلسل، ليكون تقدمة لما بعده ونتيجة لما قبله.

ويرى أرسطو أن وحدة الخرافة لاتنشأ، كما يزعم البعض، عن كون موضوعها شخصا واحدا، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على مالا حدّ له من الأحداث التي لاتكوّن وحدة. كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أحداثا لاتكوّن فعلا واحداً[1]. ومن هنا لم يعن أرسطو بوحدة الفعل أن يتبع الشاعر قواعد صارمة أو قوانين منطقية لايحيد عنها، وإنما أراد من الشاعر أن يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون في قوّة أقيسة عامّة حسب الاحتمال والضرورة الفنية[2]. ووفق هذا التّصور رأى أن جميع الشعراء الذين ألفوا «هرقليات» أو «ثيسيوسيات»، وما شاكل هذه من قصائد قد أخطأوا وضلوا؛ لأنهم حسبوا أن كون البطل شخصا واحدا، يقتضي بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة. أمّا هوميروس، فقد أصاب شاكلة الصواب في تحقيق «وحدة الفعل» بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته: إذ إنّه حينما ألف «أوذوسيا» لم يرو جميع حياة أوذوسوس- أنه جرح في فارناسوس وتظاهر بالجنون حينما احتشد الإغريق -لأن هذين الحادثين لايرتبطان بحيث إذا وقع الواحد وقع الآخر بالضرورة أو احتمالا، وإنما ألف «أوذوسيا» بأن جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد بالمعنى الذي نقصده. وكذلك فعل في «الإلياذة»[3].

---

(١) فن الشعر، ص ص ٢٤-٢٥.

(٢) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٦١.

(٣) فن الشعر، ص٢٥.

واضح أن مصطلح «الوحدة العضويّة» ذو صبغة بيولوجية نقله أرسطو عن طريق المجاز إلى لغة الأدب، لما عرف عنه من سبق في ميدان علم الحياة[١]، وكأنه أراد أن ينقل صورة الوحدة الحيّة النامية في الخلية إلى العمل الفني.

وبعد أرسطو تناول هوراس (٦٥-٨ ق. م) مسألة الوحدة العضوية، مبيّنا أهميّة المحافظة على وحدة العمل الفنّي، وأهميّة اتساق الأجزاء وتضامنها في إيجاد الكل المتجانس الموّحد، الذي يتمّ بالمهارة الفنيّة، وحسن النظام والترتيب. ولكنّ هوراس أضاف ماسّماه «وحدة الخلق» في الشخصيّة المسرحيّة، أي أن يحافظ أشخاص المسرحيّة على صفات خلقيّة ثابتة، فلا يتأرجحون بين شجاعة وجبن، أو بين وفاء وخيانة[٢].

ويفتتح هوراس رسالته (قصيدته) عن فن الشعر بحديث عن الوحدة الفنيّة، يحسن نقله بتمامه لتتضح الصّورة كاملة، فيقول:

«أي أصدقائي، هل تمسكون عن الضحك لو أنكم دعيتم لمشاهدة صورة لرّسام شاء فيها أن يلصق رأس آدمي إلى عنق جواد، أو أن يجمع في كائن واحد أعضاء بها من مختلف ضروب الحيوان، ثمّ يكسوها جميعا برياش يستعيرها من كل ذات جناح، أو أن مخلوقا نصفه الأعلى امرأة باهرة الحسن ينتهي نصفه الأسفل بذيل سمكة بشعة سوداء؟ صدّقوني يا آل بيزو[٣] أن شأن الكتاب الذي يستحيل تحقيق مايرد به من صور وأخيلة مثلما يستحيل تحقيق أضغاث أحلام رجل مريض، فما يرتبط جزآن من أجزائه في كل واحد متسق، لشأن الصّورة التي رأيتم»[٤].

(١) انظر: الطيب الشريف «ابن طباطبا ووحدة القصيدة العضويّة»، مجلة الآداب، العدد الثاني، ١٩٦١، ص٢٩.

(٢) هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، ص٧٠.

(٣) آل بيزو: أسرة من أشراف روما عاصرت هوراس، والخطاب موجه إليهم.

(٤) فن الشعر لهوراس، ص ص ٧٠-٧١.

فهوراس، في هذا النص، يبيّن أهميّة اتساق الأجزاء في تشكيل الكل المتجانس، ساخرا من عدم التجانس في العمل الفني، موضحا أن اعتماد الأدب والفنون عامّة على الخيال لايعني أن يستغل الخالق هذا المبدأ فيهيم في مهامه من التخييل الهمجي، الذي يغريه بمطاردة الجمال الجزئي دون نظر إلى وحدة الصّورة، أو وحدة القصيدة، أو ما إليها[1]. كذلك يشكو هوراس من ذلك الفريق من الشعراء الذي يشتطون فيخرجون عن سياق عملهم الأصلي، فيقول:

«لقد كان للشعراء والرّسامين دواما حق متساو في حرّية الابتكار. نحن نعلم هذا، وإنا لنطالب بهذه الحرّية لأنفسنا ثمّ نهبها للغير، ولكنّها لاتبلغ المدى الذي يأتلف فيه الوحشي، وتتآلف فيه الأفاعي والطيور والخراف والنمور»[2].

ويرى هوراس أنه لامانع من أن يكتب الشاعر ما يشاء طالما أنّ عمله كلّ منسجم. فكم من عمل جليل يبشر بقيمة أدبيّة هائلة قد رصعته رقعة أرجوانية أو رقعتان، تسطع روعتهما في مدى بعيد عريض، كأن يحيد الشاعر عن غرضه الأصلي ليصف «دغل ديانا ومحرابها» أو «نهر الرّاين» أو «قوس قزح».

وإذا عرفنا أنّ الأرجوان عند الرّومان يعدّ لون الأبّهة والجاه، نستطيع أن ندرك ما أراد هوارس أن يقوله من أن شأن الكاتب الذي يعنى بجمال الأسلوب عناية فائقة لاتتمشى عادة مع أجزاء العمل الفنّي الأخرى، وذلك من باب ستر الضعف أو التمويه على قارئه بإيهامه أنه في حضرة مبدع سامي الخيال شأنه في ذلك شأن من رقع ثوبا خلقا بقطعة من القماش الثمين كالمخمل على سبيل المثال[3].

---

(١) انظر المصدر نفسه، ص١٠١.

(٢) انظر المصدر نفسه، ص٧٠.

(٣) فن الشعر لهوراس، ص١٠١.

ويرى لاسل آبروكرومبي[1] أن هذه الوحدة التي تحدث عنها هوراس هي وحدة الموضوع أي وحدة المادة والروح. ومن هنا انتقد هوراس «الرقعة الأرجوانية»، وهي الرقعة المتكلفة التي خيطت على الأصل، ولم تكن جزءا من الثوب كله.

وإذا كان أرسطو وهوراس لم يخصّا الشعر الغنائي بشيء من حديثهما، فإن لونجينوس (٢١٣-٢٧٣ ب. م) قد تحدث عن الوحدة العضوية في الشعر الغنائي اليوناني، فقام بتحليل القصائد الغنائية للشاعرة اليونانية سافو (Sappho)[×]، ورأى فيها «وحدة عضوية» مستمدة من وحدة الشعور والفكر تقوم بالتوفيق بين العناصر المتضادة، وتكشف عن نفسها بمهارة فنية[2]. يقول لونجينوس في حديث له عن تعقيد قصيدة سافو وترابطها:

«ألا يشدهك كيف أنها تستجمع في لحظة واحدة الروح والجسد والأذنين واللسان والعينين واللون، وكأنها أمور غريبة عن نفسها ومشتتة؟ إنها توحد المتناقضات. إنها حارة وباردة، حاضرة في حواشيها وغائبة عنها في و قت واحد. فهي إما مذعورة أو على شفا الموت. والتأثير المرغوب هو ألا تند عنها عاطفة واحدة بل حشد من العواطف. مثل هذه الأمور تحدث كلها مع العشاق، ولكن ما أنتج تلك البراعة الفريدة في المقطع اختيار أعنف العواطف وجمعها في كل موحد منفرد»[3].

ويبدو أنه لم يكن لآراء النقاد الذين جاءوا بعد أرسطو أهميّة مثل ما كان لآراء أرسطو، فقد ظلّت آراؤه تتردّد في القرنين السّادس والسابع عشر على أيدي

---

(١) قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، ص ص١٤٢-١٤٣.

× سافو: شاعرة يونانية ولدت حوالي منتصف القرن السابع قبل الميلاد.

(٢) Wimsatt and Brooks, C., Literary Criticism-A short History, P.P. 97-99.

(٣) Wimsatt and Brooks, Loc. cit, P. 109.

شرّاحه الذين بعثوا آراءه من جديد. وظلّ نقاد القرن السادس عشر مخلصين لمبادئ أرسطو، ولم يخرجوا عنها كثيرا، إلى أنّ حلّ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، الذي شهد تحوّل النقاد إلى الوحدة العضّوية في الشعر الغنائي، وذلك بوحي من الفهم العميق لوحدة الدّراما أوّلا، وبسبب تصاعد الدّراسات الجماليّة والنفسيّة، التي غيّرت، من النظرة إلى الخيال الشعري، بما له من قدرة على التشكيل والتوحيد والتنسيق، ثانيا[1].

وفي القرن التاسع عشر استمر تصاعد الحركة الرومانسية وانبلج عهد جديد أمام النقاد والأدباء الذين ثاروا على القواعد الكلاسيكيّة. فقد تحدث فكتور هوجو (V. Hugo) (١٨٠٢-١٨٨٥م)، رائد الرومانسيّة الفرنسيّة، في مقدمة كروموبل، عن أهميّة وحدة العمل الأدبي ورآها ضروريّة، فقال:

«إنّ مبدأ الإخلاص للحياة يفترض تعدّد موضوعات متباينة وتداخلها بحيث يربط بينها مجموع موّحد ومركب»[2].

ويعود أعظم تحوّل شهده مفهوم «الوحدة العضويّة» للقصيدة في النقد الأدبي الحديث في جزء منه إلى الفلاسفة وعلماء الجمال الألمان الذين طوّروا مفهوم الخيال، وبخاصة كانت (Kant) (١٧٢٤-١٨٠٤م)، وهيجل (Hegel) (١٧٧٠-١٨٣١م)، وفي الجزء الآخر منه إلى ا لنقاد ودارسي الأدب، وعلى رأسهم كولردج (Coleridge) (١٧٧٢-١٨٣٤م)، ووردزورث (W-Words Worth) (١٧٧٠-١٨٥٠م)، ومن خلالهم إلى الرومانسيين

---

(١) Encyclopedia of Poetry and Poetics, P. 881

(٢) سامية أحمد أسعد: «مقدمة كروموبل لفكتور هوجو»، مجلة المجلّة المصرية، عدد ١١٥، تموز، ١٩٦٦، ص٩٩.

الألمان والإنكليز والفرنسيّين والإيطاليين، وغيرهم[1].

ولعلّ أبرز متحدّث عن «الوحدة العضويّة» أو «الشكل العضوي» هو كولردج في نظريّته المتكاملة، التي أثرت في حركة النقد الأدبي الحديث، وفي معظم الشعراء والنقاد غربيّين وعربا. وهذا يقتضينا أن نقف عند تلك النظريّة لنرى أبعادها وتأثيراتها وامتداداتها في النقدين الغربي والعربي على حد سواء.

وقبل أن أعرض لمفهوم «الوحدة العضويّة» عند كولردج يحسن أن أعرض لصانع تلك الوحدة وخالقها، ألا وهو الخيال، لسببين:

الأول: أن التحوّل في فهم «الوحدة العضويّة» جاء من خلال التحوّل في نظرة النقاد -بهدي من الفلاسفة وعلماء الجمال- إلى الخيال، وأنه، صانع هذه الوحدة.

والثاني: أنّ العلاقة بين الخيال ووحدة العمل الفنّي علاقة ترابط سببي، فوحدة العمل الفنّي لاتتحقق بدون خيال، كما أنّ الخيال الخالق لابدّ له من تحقيق الوحدة المطلوبة[2].

ومن هنا، فإنني أرى أن أعرض -وإن عرضا سريعا مكثفا- للخلفية الفلسفية حول الخيال، فلعلّ في ذلك عونا على تبسيط تصوّرات كولردج النقديّة وأفكاره التي لاتخلو من التعقيد.

كان أوّل تحوّل في مفهوم الخيال عند الفيلسوف الألماني «كانت»[3]، إذ رأى

---

(١) انظر: رينيه ويلك، مفاهيم نقديّة، ترجمة محمد عصفور، ص٥٨، وفائف متّى، مذاهب النقد ونظرياته في إنجلترا، بإشراف رشاد رشدي، ص١٤.

(٢) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص٨٢.

(٣) قلت أول تحوّل في مفهوم الخيال لأن بعض الكلاسيكيّين، ممن جاءوا قبل «كانت» غضوا من شأن الخيال وقيمته وهاجموه وطالبوا بأن يخضع لسلطان العقل، من هؤلاء ديكارت (Descartes) (١٥٩٦-١٦٥٠م)، والناقد الإنجليزي جون

أنه أجمل قوى الإنسان، وأنه لاغنى لأية قوّة أخرى من قوى الإنسان عنه، لأهميته في مجال الخلق والفن والجمال[1]. والخيال عند «كانت» ذو صلة بالحواس التي نأخذ عنها معارفنا الدنيا، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكوّن صوراً دون ضرورة مثول الأشياء الحسيّة أمامه. وهو نوعان:

١. **الخيال العام:** وهو الخيال الذي يقتصر على توليد مامرّ بالحس من مرئيّات.

٢. **الخيال الإنتاجي:** وهو الذي يتجاوز عمل الخيال العام إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة، وهي في ذاتها أصيلة لاعهد للمرئيات الواقعيّة بها. وهذا الخيال قوة حرّة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز، وتربط الصور بغير موضوعها الأوّل. والخيال الإنتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي، الذي يوحّد بين المعرفة في أدني درجاتها عن طريق الحواس، والمعرفة في أعلى درجاتها عن طريق الإدراك، وهو الذي يسيطر على كل أنواع المعرفة[2].

وبعد «كانت» زاد الاهتمام بأهمية الخيال في الخلق الفنّي على أيدي فلاسفة، مثل شيلنج (Schelling) (١٧٧٥-١٨٥٤م)، الذي جعله الملكة التي تمكّن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة، والقوّة القادرة على التوفيق بين المتناقضات، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات[3]، وشوبنهور (Schopenhauer) (١٧٨٨-١٨٦٠م)، حتى وصل إلى الرعشة

درايدن (J. Dryden) (١٦٣١-١٧٠٠م).

(١) محمد علي أبو ريّان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص٤٤.

(٢) محمد غنيمي هلال، فلسفة الصّورة في شعر الرّومانتيكيّين، مجلة المجلّة، ٣٢، ١٩٥٩، ص ص٧٤-٧٥.

(٣) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص٨١.

المقدّسة عند نيتشه (Nietzsche) (١٨٤٤-١٩٠٠م)، الذي أكد أن ملكة الإبداع هي السبيل الوحيد إلى المطلق، وأنّ الشيء الذي يبرر بقاء العالم والوجود إلى الأبد هو أنّ يكون ظاهرة جماليّة[1].

أمّا كولردج ، الذي يعّد بحق أبرز متحدّث عن الخيال وأثره في الصّورة الشعرّية، فقد لفت انتباهه في انتاج وردزورث قدرة الشاعر على «الخلق»: خلق الجو والنغم والعالم المثالي. ولم يستطع كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه في حدود المذهب الترابطي الآلي (Mechanistic theory of Association) الذي كان يؤمن به في ذلك الوقت. واعترف بأن في هذا الشعر ظاهرة تعجز المدرسة الترابطيّة عن تفسيرها، تلك هي التي أطلق عليها «الخيال». ووضع كولردج مقابل ملكة الخيال «الوهم» (Fancy)، التي يستطيع المذهب الترابطي تفسيرها، ويظهر ذلك في الرّبط التعسّفي بين الموضوعات[2]. والخيال عند كولردج نوعان:

١. الخيال الأوّلي The Primary Imagination.

٢. والخيال الثانوي The Secondary Imagination.

والخيال الأوّلي هو القوة الحيوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا. وهذا الخيال ليس إلاّ تكرارا في العقل المحدود لعمليّة الخلق الخالدة في «الأنا» اللامتناهي. أمّا الخيال الثانوي، فهو صدى للخيال الأوّلي، يوجد مع الإرادة

---

(١) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ج١، ص٣١٢.

(٢) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص ص٨٢-٨٣.

الوجدانيّة الواعية، وعمله أنّ «يحلل وينشر ويجزّئ لكي يخلق من جديد»[1].
وأما التّوهم، فإن ميدانه كل ما هو ثابت ومحدود. وملكة التوهم كالذاكرة العاديّة تتلقى موادّها معّدة من قانون التّرابط.

والشّعر الناتج عن ملكة «الخيال الثانوي» هو الشعر الذي تتوافر له عناصر الإبداع الفنّي، ويبدو ذلك جليّاً من خلال عبقرية الشاعر التي تظهر في الجمع والموازنة والتوفيق بين ملكتي الخيال، بنوعيه: الأوّلي والثانوي، إضافة إلى التوهم. وإذا كان التوهم يمكننا من الجمع والتكديس، فإن الخيال الأوّلي ضروري للمعرفة الإنسانية، والثانوي الذي هو صدى للخيال الأوّلى، ويتميز بوجوده مع الإرداة الواعية -هو الذي يهذب، ويشذب، أو على رأى كولردج «يحطم لكي يخلق من جديد».

فكولردج، إذن، لم يفصل بين الملكات الثلاث إلاّ كمصطلحات نقديّة أراد بها توضيح فكرته وشرحها، ولكنه كان يؤمن بعمل هذه الملكات المشترك، وآية ذلك أنه يقول في حديثه عن الخيال الثّانوي:

«إنه القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معيّنة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فتحقق الوحدة بينها بطريقة أشبه بالصّهر»[2].

إذن، ثمة صور وأحاسيس يستبعدها الخيال الثانوي لأنّها لاتتناسب مع غيرها في هذا الموضع بالذات، أو أنها على أبعد تقدير بحاجة إلى تحوير أو تغيير أو تشذيب حتى تصبح ملائمة في هذا الموضع. ويميز كولردج، من منطلق هذا

---

(١) كولردج، النظريّة الرّومانتيكيّة في الشعر: سيرة أدبية، ترجمة عبد الحكيم حسّان، ص.٢٤.

(٢) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص١٥٨.

الفهم للخيال بين، «الشكل العضوي» و «الشكل الميكانيكي». وعنده أننا نحصل على «الشكل الميكانيكي» عندما نفرض على أية مادة معطاة شكلا محدّدا مسبقا ليس ناتجا بالضرورة عن خصائص المادّة، مثل إعطاء كومة من الطين المبلل أيّ شكل نريده أن يكون في حالة الصّلابة. أمّا الشكل العضّوي فهو فطري يتشكل بذاته من خلال تطوّره، وتمام تطوّره متجانس ومتحد مع كماليّة شكله الخارجي[1].

ومن هنا نفهم أنه إذا كان الشكل الميكانيكي ينتج من فرض نماذج ذات قوانين مسبقة للمادّة الفنيّة الأدبيّة، فإن الشكل العضويّ يستدعي التطور من الداخل كالنبات الذي ينمو نموا داخلياً ذاتيا. ووفق ذلك يصبح كل جزء في العمل الأدبي بحد ذاته غاية ووسيلة.

وبهذا الفهم يكون كولردج قد قدّم أهم خدمة للنقد الحديث، إذ أوضح قدرة الخيال على تحقيق «الوحدة العضويّة» في العمل الفنّي، ومرجعا الإبداع إلى الخيال الذي يخلق «الشكل العضوي»، ورافضاً أن يكون «الشكل العضوي» مكتسبا، بل هو منبثق من داخل العمل الفنّي، لأنه لو كان للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لتدهور إلى منزلة الصّنعة[2]. وكولردج يدرك بهذا الفهم أن كلّ مابداخل العمل الفنّي من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلّى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله العمل الفني، وأن يصير جزءا من هذا الكل المتناغم، ليأخذ مكانه من الصّورة، فيلتحم الفكر بالصّورة وبالإحساس الموسيقي[3]. وقد وجد كولردج مثلا لهذا الشكل العضوي الذي اقترحه في

---

(١) M. H. Abrams and others, The Norton Anthology of English Literature, P. P. 408-409.

(٢) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص٩٢.

(٣) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص١١٩.

مسرحيات شكسبير، إذ رأى فيها مثلا رائعا للشكل الفنّي العضوي، فعبّر عنه قائلا:

«إننّا نجد فيها نموا وتطورا وخلقا، فكل سطر يولّد السطر التالي، بل كلّ لفظة تنجب اللفظة التي تليها، بينما يحس القارئ بإرادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة في العمل الفنّي كله»[1].

وصحيح أنّ فهم كولردج له صلة بالتصورات الميتافيزيقية، وبخاصة تصورات «كانت» و«شيلينج»، وأنّ الفلسفة الألمانيّة كانت حاضرة في ذهنه تماما، إلاّ أنّ لمساته واضحة أشدّ الوضوح في تطويره نظرية الخيال، وفق تصور نقدي مبني على المصالحة بين الفلسفة والدّين والشعر، حتى لقد شكلت آراؤه النقدية في تلك النظرية أهمّ محاولة لصياغة اتجاه نقدي متميز ظلّ منطلقا من أهمّ منطلقات النقد الحديث[2].

ويلتقي مع كولردج في هذه الدعوة وردزورث الذي يعد من أوائل من تحدّثوا عن أهمية الخيال في خلق «الوحدة العضوية»، إذ يرى أنّ الخيال هو القدرة الكيماويّة التي بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كلّ الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما[3].

ولقد ميز وردزورث في مقدمة «الأغاني الشعبية» (طبعة ١٨٠٠م) بين «المخيلة» التي عدّها تأثيرات عاطفية بسبب من عناصر مسبقة، و «الوهم» الذي اعتبره متعة ودهشة تثيرها تنويعات مفاجئة في الموقف والخيالات المتراكمة. ورأى

---

(١) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ٩٣.

(٢) انظر حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، ص٣٧٢.

(٣) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤١٣.

أنه يجب استعمال «المخيلة» و ليس التّوهم للدلالة على الأساس الإبداعي في الشعر . ويتحدث وردزورث عن تلقائية هذا الإبداع في القصيدة الغنائية، فيقول :

«يجب أن تتزاوج الصّور والعواطف في العقل بصورة طبيعية، ويجب أن تقفز الصّور إلى الذهن دون بحث عنها، مثلما ينبثق الزفير، فالموضوع والتشبيه يجب أن يتحدا بقدر الإمكان، وخاصة في الشعر الغنائي»[1] .

وبعد كولردج ووردزورث شغل الاهتمام بوحدة القصيدة معظم النقاد ودارسي الأدب الغربيّين من الرّمزيّين الفرنسيّين، والشكليّين الرّوس، والنقاد الجدد في أمريكا، والنقاد الإنكليز، والألمان، والإيطاليّين، وغيرهم ممن أسهموا في بلورة هذا المفهوم وتحديده.

فمن الرّمزيّين الفرنسيّين نجد الشاعر الفرنسي بودلير (Baudelaire) (١٨٢١-١٨٦٧م)، يعلن أنّ أوّل شرط ضروري لممارسة أي فن سليم هو الاعتقاد بالوحدة الكاملة . فالمخيلة عنده هي الملكة الخّلاقة، بل هي الملكة (بكسر اللام)، التي تتربع على عرش القدرات البشرية، والفن النابع من الخيَال الخلاق هو فن يعلو على الطبيعة أو فوق الطبيعة[2] .

ومن نقاد مدرسة «القالب العضوي» أيضا الناقد الفرنسي الرّمزي ر. دي. جورمون (R. De Gourmont) (١٨٥٨-١٩١٥م)، الذي أكدّ في كتابه «مشكلة الأسلوب» الذي ظهر عام (١٩٠٢م) أنّ الأسلوب والفكر شيء واحد،

---

(١) William Wordsworth, "English Critical Texts, 16th to 20 th Century-Preface to Lyrical Ballads", P. 180.

(٢) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ج١، ص ص٩٦-٩٨.

وأنّ من الخطأ الفادح محاولة فصل الشكل عن المادة[١].

ومن النقاد الألمان تنبّه ليسنج (Lessing) (١٧٢٩-١٧٨١م) إلى أهمية «عضوية الصّورة»، فذهب إلى أنّ الشعر ينبغي ألاّ يصف وصفا حسيا، ولكن ينبغي أن يصور مايثيره من هذا المجال، فليس لون هيلين ولا شكلها هوالذي أثار شيوخ طروادة الفاسقين، ولكن تأثير جمالها[٢]. وكذلك أوسكار وايلد (Oscar Wilde) (١٨٥٦-١٩٠٠م) الذي أكدّ أنّ القصيدة الغنائية عنده ذات وحدة عضوية نامية. يقول وايلد:

«كما أنّ طبيعة الأجسام أنها مادة في تفاعل مع الرّوح، كذلك الفن روح يعبر عن نفسه في صورة المادّة. فالفن، حتى في أقلّ درجات مظاهره، يتحدث إلى الحس والرّوح على السّواء[٣]». ثمّ يخصص أوسكار وايلد أكثر فيجعل القصيدة الرومانسية وحدة حية نامية بصورها المتآزرة على خلق الشّعور[٤].

ومن الإيطاليّين، الفيلسوف بندتو كروتشه (Benedetto Croce) (١٨٦٦-١٩٥٣م)، الذي شرح نظريته في فلسفة الفن وعلم الجمال المعروفة بنظرية «القالب العضوي». وقد ذهب إلى أنّ الفن كائن عضوي يسري عليه مايسري على العضوّيات من قوانين، وذلك أنّ الحياة العضوية ليس فيها مادّة وصورة، أو موضوع وقالب، ولكنّها كينونة واحدة لاتنفصل، فمادّتها تحدّد صورتها، وصورتها تحدّد مادّتها[٥].

---

(١) وليم فان أوكونور، النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، ص١٠٨.

(٢) David Semah, Four Egyptain Literary Critics, E. J. Brill, 1974, P.P. 7-8.

(٣) «فلسفة الصورة في شعر الرّومانتيكيّين»، ص٧٦.

(٤) «فلسفة الصورة في شعر الرّومانتيكيّين»، ص٧٧.

(٥) كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدّروبي، ص٥٧.

أما كروتشه فقد جعل مقابل الخيال الأوّلي عند كولردج ما أطلق عليه اسم «الحدس الزائف»، وهو كومة من الصّور جمعت على سبيل التسلية فكونت جسما آليا. وجعل مقابل الخيال الثانوي ماسّماه «الحدس الحقيقي»، وهو الذي يؤلف البناء الحي المطلوب[١]. ومن هذا المنطلق جاء حديث كروتشه عن انحلال الفكرة في التصور، وكأنه انحلال قطعة السّكر في قدح الماء، إذ تنتشر فيه وتظلّ تفعل في كل ذرة من ذراته، ولكن لايمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة السّكر. وكذلك شأن الفكرة التي اختفت وأصبحت بكاملها تصوّرا لم يعد من الممكن التقاطها في صورة فكرة، وإنما هي علامة لمبدأ الوحدة الذي لم يكتشف بعد، ولكنه موجود في الصّورة الفنية[٢].

ومن النقاد الأمريكيّين الذين ناقشوا قضية وحدة القصيدة دونالد ستوفر (Stauffer. D. A)، الذي قدّم في كتابه «طبيعة الشّعر»[٣] سبعة مبادئ يجب أن تتحقق في الشعر من أهمها مبدأ «الوحدة العضوية». وقد رأى ستوفر أنه ينبغي للقصيدة أن تكون شخصيّة مندمجة، وملتحمة، وحيّة، يخترق شكلها مضمونها، ويخترق مضمونها شكلها إلى حد يستحيل معه فصلهما[٤].

ومنهم أيضا كلينث بروكس (Cleanth Brooks) (١٩٠٦م-) الذي رفض ثنائية الشكل والمضمون، وتمسك بالنظرية العضوية، وأقام منهجه التحليلي في النقد منطلقا من تصور ربط العناصر في ضوء وحدة الكل، وفي ضوء التكامل بين أجزاء العمل الفنّي. ورأى أن جوهر القصيدة لا يبرز إلاّ كلاً موحدا[٥].

---

(١) المجمل في فلسفة الفن، ص ص٥٧-٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ص٥١-٥٢.

(٣) The nature of Poetry, New York, 1949.

(٤) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ص٣٤٦-٣٦٤.

(٥) محمد عناني، النقد التحليلي، ص١١٤. ورينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ص

أمّا الناقد الأمريكي سبنجارن (Joel Spingarn) (١٨٧٥-١٩٣٩م)، فقد أصدر كتابين في النقد، هما: النقد الجديد ظهر عام (١٩١٠م)، والنقد الخلاق ظهر عام (١٩١٧م)، أكد العلاقة العضوية بين المادّة والصورة مستفيدا من كولردج وكروتشه[1]. ويلحق ستانلي هايمن كينث بيرك الناقد الأمريكيّ بالمدرسة العضوية، ويرى أنّه أقرب المعاصرين شبها بكولردج[2].

ومن الشكلانيّين الرّوس ايخنباوم بوريس (Eichenpaum Boris) (١٨٨٦-١٩٥٩م)، ويوري تينيانوف (Iouri Tynianov) (١٨٩٤-١٩٤٣م)، إذ اعتقدا أنّ وحدة الأثر الأدبي ليس كيانا تناظريا مغلقا، بل هي تكامل دينامكي له جريانه الخاص. ورأيا أن عناصر العمل الأدبي لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساو أو إضافة، وإنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية[3]. وأكدا أنّ شكل الأثر الأدبي يجب أن يتمّ الإحساس به كشكل ديناميكي. وهذا الشكل الديناميكي لايتجلى نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى، وإنما تظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء المتكامل[4].

ومنهم أيضا فينوغرادوف (Vinogradov) الذي يرى أن المفتاح الوحيد إلى تحليل المضمون الفكري من وجهة قوّته التأثيرية، هو فهم الوحدة، وفهم العلاقات المتشابكة بين المضمون الفكري للعمل وفقرات العمل الفنّي كافة:

ص٥٦-٥٩.

(١) دراسات في الأدب الأمريكي، ص٢٠٧.

(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ج٢، ص٣٠.

(٣) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيّين الرّوس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص٧٧.

(٤) المصدر نفسه، ص٧٨.

الموضوع، وتكوين الأشخاص، والإنشاء، واللغة والإيقاع الشعري[1]. ويرى فينوغرادوف أنّه يجب أن ندرك ماهيّة الدّور الذي تلعبه كل فقرة من هذه الفقرات في التأثير العاطفي لمضمون العمل الفكري؛ لأنه في هذه الحالة فقط يمكننا أن نكتشف بشكل محسوس فعلا وظيفة المغزى الفكري للعمل، وعندها يمكننا أن نتحدّث عن نظريّة كاملة لبناء العمل الفنّي[2].

أمّا النّقاد الإنكليز، فقد احتفوا كثيرا بمبدأ وحدة القصيدة، فهذا هو ذا آ. آ. ريتشاردز (I.A. Richards) (١٨٩٣-١٩٧٩م) يعقد حديثا مطولا عن بناء القصيدة، فيشير إلى مايوحي بإعجابه بالقصائد المبنيّة بناء عضويّا محكما، فيقول:

«إنّ التوازن بين الدّوافع المتضادة، الذي هو في رأينا أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى، هو الذي ينشط أجزاء من شخصيتنا أكثر بكثير مما يمكن أن تنشطه تلك التجارب المقصورة على انفعال محدد»[3].

وعند ريتشاردز أن العمدة ماتكونه القصيدة، فيميّزها بأنّها بنية فنيّة متحدة في كيان دينامي متكامل، بنية كالشجرة النّامية لايفرّقها من الجذع والأغصان والأوراق والبراعم شيء، فهي هي، بها تكون، وبغيرها تصير حقيقة أخرى[4]. ويبدو للدارس أن آراء ريتشاردز ترتدّ في مجملها إلى رأي كولردج الذي نادى فيه بالتوفيق بين المتناقضات من خلال قوّة الخيال. يقول ريتشاردز:

---

(١) مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، ترجمة هشام الدّجاني، ص١٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص.١٢.

(٣) مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، ص٣٢٢.

(٤) منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، ص.١٦.

«الخيال لايظهره شيء في جميع الفنون بقدر مايظهر في إحالة فوضى الدّوافع المنفصلة إلى استجابة موحّدة منظمة»[1].

أمّا ج.ا. مور× (G.E.Moore) (١٨٧٣-١٩٥٨م)، فقد طوّر نظريّة الكل العضوي في كتابه «مبادئ الأخلاق» (Principia Ethica)، واستخدم مصطلح «عضوي» في نظريّته بمدلول واحد يقصد به أنّ الكل له قيمة ذاتيّة تختلف عن مجموع قيم الأجزاء التي يتألف منها، وأنّ التجربة الجماليّة هي كلّ من هذا النّوع، وقيمتها الذاتية أعظم بكثير من مجموع قيم أجزائها[2].

ومن النقاد الإنكليز الذين طوّروا مفهوم الوحدة سيسل دي لويس (Cecil Daylewis)، الذي تحدّث عن «الصورة النّامية» وفرّق بينها وبين «الصّورة المهشّمة». وعنده أن الصّورة النّامية تكون في القصيدة النامية، إذ يؤدي بعضها إلى بعض ويسبّبه، وصورها تطوّر موضوعها أو تتطور منه بنسق معين وترابط: صورة تولد صورة أخرى كما يوحي اليوم باليوم التالي بكل يقين. ولابدّ من وجود علاقة وثيقة مخفية بين الصور، حتى تنمو القصيدة نمّوا طبيعيا من الصّور، وتأخذ شكلها من هذه الصّور. أمّا الصّورة المهشمة فهي الصور التي يجمعها الشاعر دون أن يكون بينها علاقة فكريّة أو عاطفيّة، فينتقل الشاعر في قصيدته من صورة إلى صورة، أومن فكرة إلى صورة غير متتابعة منطقيّا ليتقبلها الخيال[3].

---

(١) آ. آ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص٣٠٥.

× انظر من أجل جورج إدوارد مور:
The McGraw Hill Encyclopedia of world Biography, pp. 409-500.

(٢) روستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، ص ص٥١-٥٢.

(٣) الصّورة الشعريّة، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، ص ص١٣٧-١٤٠.

وترى الناقدة الإنكليزية إليزابيث درو (E. Drew) أنّ البناء العضوي هو تنظيم الانفعالات، وإخضاع التعدد للوحدة، واستخراج النظام من الفوضى[1]: والقصيدة الحقة عندها هي الطّاقة العضوية المنسجمة التي تحوّل غموض الحياة وتناثرها وتفاهتها إلى وضوح العمل الفنّي ودقته وكمال صورته[2]. وتفرق درو بين نوعين من الوحدة، وهما: الوحدة العضوية والوحدة المنطقية. وعندها أنّ القصيدة تختلف كثيرا عن المناقشة المنطقيّة في أنّها ليست خلاصة للأجزاء المفردة التي تتكوّن منها، وإنّما هي تنسيق للعلاقات الحيّة بين العبارات والصّور يقوم به الشاعر، ليجعل هذه الصّور تثير أوتسند أو تنسخ بعضها بعضا[3].

أمّا حديث ت. س. إليوت (T.S.Eliot) (١٨٨٨-١٩٦٥م) عن «المعادل الموضوعي» (Objective Correlative) في القصيدة فهو حديث في صميم وحدة القصيدة. فالقصيدة الحقة عند إليوت هي تلك القصيدة التي لاتكون نتاج سكب العواطف الذاتيّة فحسب، وإنما تتكوّن بعد العثور على معادل موضوعي يتمّ من خلاله التعبير عن تلك العاطفة من خلال معادلات تستطيع الإيحاء بالحالة الفكريّة والشعوريّة الكاملة[4]. وهكذا تصير القصيدة شبيهة بالسمفونيّة حين يتخذ المعادل الموضوعي شكل الوحدة الفنيّة في القصيدة، فيخلق كيانا جديدا متفرّدا يجسّم الإحساس ويعادله معادلة كاملة دون زيادة أو نقصان[5].

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ص٢٧.

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص٣٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٤.

(٤) Selected Essays, New York, 1964, PP. 124-125.

(٥) منيف موسى، نظريّة الشعر، ص٣٧٧.

ويرى بعض الباحثين[1] أنّ نظرة إليوت إلى الشعر تقوم على التوفيق بين المتناقضات و توحيدها أيضا، لأن ميزة الإدراك الشعري هي قدرته على تكوين كليّات جديدة، وصهر التجارب المتفاوتة ظاهريا في وحدة عضويّة، بحيث تقوم الصّورة فيه بدور الإيحاء بدل التقرير. وهذا يعني أن الشاعر بدل أن يقول: «أنا ظمآن» مثلاً، فإنه يسلسل عدداً من صور العطش ومفاهيمه، ليخلق جوّا يؤدي معنى أكثر وقعاً في النّفس من قولك: أنا ظمآن[2].

ومن هنا فإنه ليس غريبا أن يصف إليوت عقل الكاتب المبدع بأنّه وعاء يستقبل ويخزن عددا لانهاية له من المشاعر الوجدانيّة، من العبارات والصّور التي تبقى حيّة حتى تتواجد الجزئيّات التي يمكن أن تتحد لتكوّن مركبا جديدا يستمد أهميته من عملية الخلق ذاتها، من الضغط الذي يتمّ في ظله الإنصهار[3].

وأخيراً نشير إلى لاسل آبروكرومبي (Lascelles Abercrombie)، الذي أكدّ على أنّ التجربة الأدبيّة لاتمتاز بالمادّة التي تتكون منها حسب، إنما تمتاز بالوحدة التي تنتظم تلك المادّة. وعند كرومبي أن اللفظ الأدبي هو الرّمز لمادة التجربة، وأمّا الصّورة الأدبيّة فهي الرّمز لوحدتها. وقد طالب بأن ننظر إلى القصيدة بصفتها وحدة، كلّ جزء منها قوي الصّلة بكل جزء آخر، وليس فيها شيء عارض أو غريب، وليس بها شيء إلاّ وهو لازم للكل[4].

وصفوة القول: إنّ معظم النقاد الغربيّين الذين جاءوا بعد كولردج قد تأثروا

---

(1) مارك شور وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، ج٢، ص٢٥١.

(2) عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، ص٦٨.

(3) ت. س. إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيّات، ص١٥.

(4) لاسل آبركرومبي، قواعد النّقد الأدبي، ص٦٣.

به، وأفادوا منه إفادات كبيرة، وقلّما نجد أحدا منهم تجاوزه. وإن يكن بعضهم قد طوّر من نظريّته في فهم الوحدة، فهو التطوير الذي استند إلى الأصل الذي ظلّ النّقاد يدورون في فلكه. أمّا كولردج، فقد كان بلاشك أوّل من طوّر مفهوم الوحدة العضويّة وفصّل القول فيه تفصيلاً دقيقاً يضعه رائدا بلا منازع، إذ استطاع أن يصهر معارفه وثقافته الفلسفيّة والجماليّة والنقديّة، ويوظفها في خدمة نظريّته في الخيال الذي يخلق الشكل العضويّ الموحد.

ولقد لفت هذا الفهم العميق لأهميّة الخيال معظم النقاد والدّارسين، غربيّين وعربا، حتى إن ريتشاردز يرى أنّ كولردج، بفهمه للخيال، قد أسدى أكبر خدمة للنظريّة النقديّة[1]، كما يرى محمد مصطفى بدوي أنّ كولردج امتد إلى المدارس الأدبيّة، وإلى الكثير من النقاد على اختلاف مشاربهم ومنازعهم[2].

نلحظ مما سبق أنه لم يحظ مفهوم الوحدة بفهم شامل لدى جميع النقاد، ولم يعد مفهوما ذا حدّ مرجعي لا يتجاوز. وصحيح أن الدّعوة إلى الوحدة العضويّة في النقد الغربي كانت متأثرة بدعوة أرسطو إلى وحدة الشعر المسرحي أكثر من غيره، ولكن الرومانسيين قاموا بتطوير تلك الدّعوة، حتى بات بعض الدارسين العرب يعتبرونها صيحة من صيحات الرومانسيين في الدّعوة إلي التجديد[3].

ونسطتيع أن نجمل بعض المفاهيم التي قرأناها وفق التصوّر التالي:

ينبغي للقصيدة أن تحتوي على عاطفة سائدة تهيمن على صور القصيدة وأحاسيسها، لتحقيق الوحدة بينها بطريقة أشبه بالصهر، فيصبح الشعور العام

(١) مبادئ النقد الأدبي، ص٣١٢.

(٢) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص١٠٦.

(٣) سامي منير، ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي، ص٩٧.

السائد مسيطرا على القصيدة من أوّلها إلى آخرها، فإذا كلّ صورة من صور القصيدة خليّة حيّة نامية تقوم بدورها في خلق «الكل العضوي» وتشكيله. بل إن هذا «الكل العضوي» يتشكل بذاته من خلال تطوّره الدّاخلي كالنبات الذي ينمو نمواً داخلياً ذاتيا. وهذا يعني أن يتخلّى مابداخل العلم الفنّي عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله العمل الفني، ليصير جزءا من هذا الكل المتناغم الذي هو القصيدة.

إن مفهوم «الوحدة العضوية» يختلف اختلافا جوهريا عن مفهوم «وحدة الموضوع» أو «الوحدة المنطقيّة» أو «الوحدة المعنويّة»، لأنه يشي بما للكائنات العضويّة من قوانين أهمّها النمو الدّاخلي، وثانيها أن الحياة العضويّه ليس فيها مادّة وصورة ألبتة.

ومن هنا، فإنّ من الخطأ الفادح محاولة الفصل بين الشكل والمادّة في حديثنا عن القصيدة، وبدلاً من ذلك يجب أن نتحدث عن الترابط والتكامل الدّيناميكي.

إن الوحدة عمليّة داخليّة في بنية القصيدة، أما التّنوع في عناصرها، فهو تعدد في إطار الوحدة الكليّة، تعدد يخضع لنوع من التوزان ودرجة من النظام يقوم به الخيال الخلاّق. وليس يراد من الوحدة أن تتحوّل القصيدة إلى مجموعة من الأقيسة المنطقيّة، بحيث لايمكن تقديم بيت على آخر، إذ لا قيمة للتسلسل المنطقي بين أبيات القصيدة؛ لأن المطلوب هو التسلسل الفنّي الناتج عن النمو الدّاخلي للقصيدة.

إن الوحدة النفسية مثلاً قد تكمن في وحدة الجو النفسي الذي يشيع في كل سطر وفي كل بيت في القصيدة، في حين أن التناسق بين الكلمات وحسن تجاورها قد يشكل وحدة معماريّة، كالتي تحدث عنها يوهانسن أحد منظري الرّمزية في الغرب حين قال:

«إنّ القصيدة تشبه قطعة من المعمارية اللغويّة ذات الصور، وأن كلماتها وأبياتها لا تعني شيئاً بشكل منفرد، كما لا تعني الأحجار والقرميدات متفرقة شيئاً ما، ولكنّها تشكل مجتمعة معماريّة جماليّة. وهكذا أبيات القصيدة الجديدة المشدودة إلى بعضها بخيط رفيع شفاف هو روح القصيدة أوالجو الشعري»[1].

وسواء أكان المسيطر على القصيدة روحها كما عبر يوهانسن، أم عاطفتها المسيطرة كما قال كولردج، أم حدسها الحقيقي كما عند كروتشه، أم قدرتها على الموازنة بين الدّوافع المتضادة كما زعم ريتشاردز، فهذه كلها مسميات لشيء واحد هو التعبير عن وجود خيط نفسي أو إيحائي أو عاطفي يمسك القصيدة من أوّل بيت إلى آخر بيت، ويحقق الانسجام والترابط بين كل جزء من أجزائها. وإذن فإن هذه الوحدة تستلزم أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حيّة، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام[2].

ويتصل بهذا أيضاً أن الصور، بوصفها وسيلة لنقل التجربة الشعريّة، ينبغي أن تكون صوراً إيحائية لا تقريرية، وأن تتآزر هذه الصور مع بعضها لتنقل التجربة نقلا فنيّا صادقا[3]. وهذا يقتضي أن يميّز بين نوعين من الصور في القصيدة:

الأول: صور عقليّة تقريريّة مهمتها عقد العلاقة الجزئيّة بين المشبه والمشبه به، فتقف عند المعنى الحرفي دون أن تتجاوز التصريح إلى الإيحاء.

---

(١) منيف موسى، نظريّة الشعر، ص٣٧، نقلا عن:
Johansen Sevend, Le Sympolosme, Copenhagen, 1945, P. 241.

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٣٩٥.

(٣) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٤٨.

والثاني: صور إيحائية ممتدة لا تكتفي بالوقوف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات، أوعند المشاكلة في الهيئة أو اللون أو الحجم، ولكنها تتجاوز الشكل العام لتربط التشابه بالشعور السائد عند الشاعر، فتصبح كلّ صورة من هذه الصور بمثابة الخليّة الحيّة النّامية، التي تؤلّف مع غيرها من الخلايا الحيّة، كلاً عضويّاً حيّاً.

ومما يتصل بفهم الوحدة، أيضاً، فهم التجربة الشعريّة وإدراك قيمتها الفنيّة من خلال علاقتها بالصّور الشعريّة. فما دامت القصيدة بناء تكامليّاً وكلاً متناغماً تنمو أجزاؤه نمواً داخليا، فإن دراسة التجربة الشعريّة، وإدراك قيمتها لا يصحّ إلاّ بدراسة صور القصيدة مجتمعة، وتتبّع العلاقات الحيّة النامية التي تنشأ بين أشكالها المجازيّة، وبين معناها الجزئي والكلّي.

إن على دارس القصيدة أن يبحث دائماً عن الخيط الفكري أو العاطفي أو النفسي الذي يوحّد بين أجزائها، والذي يسبغ عليها لوناً واحداً، ويطبعها بطابعه، إنْ حزناً فحزن، وإنْ فرحاً ففرح، وهكذا دواليك.

إنّ أبلغ مافي هذا التصّور الدّقيق لمفهوم الوحدة هو أنه يلغي الحديث عن وحدة الفكرة، ووحدة الصورة الجزئيّة، لينقلنا إلى مايسمّى بـ «عضويّة الصّورة». وإذن فلا بأس من وقفة -وإن تكن قصيرة ومكثفة -على هذا التحوّل في مفهوم «عضوية الصّورة».

من الصّور الجزئيّة إلى عضويّة الصّورة:

إنّ وحدة القصيدة في إحدى وجوهها تتحدّد بطبيعة الصّور الشعريّة، وبعلاقات هذه الصور فيما بينها. وهذا التصوّر فتح المجال واسعاً لتطوّر مفهوم الصّورة في النقد الأدبي الحديث من حيث علاقتها بعاطفة الشاعر، وقدرتها على خلق وحدة القصيدة، بحيث يغدو لكل عمل فني شكله الخاص الذي يميّزه، والذي ينبع من باطنه منساباً في أطرافه، ملوّناً إيّاها بلون مشترك(١).

لعلّ نظرية الخيال في النقد الحديث قد هيأت لتقدم مفهوم الصّورة الشعريّة، لتصبح وسيلة جماليّة حين تتآزر مع أخواتها داخل العمل الفنّي لتبرز القصيدة، وتطوّرها تطويراً داخلياً من خلال العاطفة السّائدة المسيطرة على القصيدة كلّها.

ويقف النقاد، عبر تطوّر مفهوم الصورة، على مفهومين للصورة:

مفهوم قديم: يقف عند حدود الصّورة البلاغيّة الكامنة في التشبيه والمجاز.

ومفهوم حديث: يضمّ إلى الصّور البلاغيّة نوعين آخرين هما: الصّور الذهنيّة، والصّورة باعتبارها رمزاً. ويمثل كلّ نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث(٢).

ويدرك بعض النّقاد المحدثين أنّ أخطر ماتتعرّض له الصّورة الشعريّة هو أن تتناقض مع الفكرة الواحدة في داخل القصيدة(٣). ولذا فقد بتنا نرى من ينادي بأن يتمّ التفكير بالصّور في عمليّة الخلق الفنّي، وآية ذلك أن هذه الصّور هي الشكل الدّاخلي لتفكير الفنان، تماماً كما أنّ الإدراك هو الشكل الدّاخلي لتفكير

---

(١) انظر: بدوي، كولردج، ص١٠٤.

(٢) انظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص١٥.

(٣) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٤٨.

الفيلسوف. وإذن، فالصّورة هي جسم الفكرة، وليست ملابسها[1]. ومن هنا كثر الحديث عن أن العمل الفنّي هو ثمرة امتزاج الصّورة بالمادّة، واتحاد المبنى بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، ليتوفر للعمل الأدبي وحدة فنيّة، تجعل منه موضوعاً جماليّاً يتمتع بشبه ذاتيه[2].

وإذن، فالنظرة النقديّة الحديثة للعمل الأدبي غدت نظرة عضويّة نامية أساسها البنيان المتماسك، الذي يرتبط فيه الجزء بالكل ارتباط الفرع بالشجرة، بحيث يؤثر، في هذا الارتباط، كلّ منهما بالآخر، أو قل: يتبادلان التأثير. ووفق هذا الفهم، فإنّ تقييم العمل الفنّي ينبغي أن يتمّ من خلال النّظر إلى الصّورة بوصفها لبنة في بناء، أو وحدة في كل[3]. وعلى أساس هذا الفهم صار من الممكن الحديث عن نوعين من الصور:

الصور النّامية: وهي التي تسيطر على الألفاظ، ويتسع مدارها بطول تأمّلنا لها، وتهبنا إشعاعات وطاقات ورؤى كلما عاودنا قراءتها.

والصور الثابتة: وهي التي تحدّدت أبعادها، ووقف نموّها، وسيطرت عليها الألفاظ وظلّت ذات مدلول إشاريّ واحد، جعلها أشبه بالتقرير البحت[4].

ويرى أحد النقاد المحدثين أنّ أهم ما يميز الصورة في الشعر القديم هو التقريريّة والمباشرة والتعميم، وأن وظائف الصورة في الشعر الحديث تقوم بمهمتي: التأثير والإيحاء. وفرق بين المفهومين. فالصّورة في المفهوم الأوّل حرفيّة

---

(1) فاديم كوزينوف، «التفكير بالصور في الخلق الفني»، عرض وتلخيص عبد الله عبد الوهاب، وعبد العزيز محمود، مجلة الآداب، العدد العاشر، السنة التاسعة، ١٩٦١م، ص١٩.

(2) انظر: زكريّا إبراهيم، مشكلة الفن، ص٥٠.

(3) نعيم اليافي، تطوّر الصّورة الفنيّة في الشعر الحديث، ص ص١٤١-١٤٢.

(4) اليافي، نفسه، ص١٢١.

تسجيليّة واضحة نابعة من تفكير مجرّد، لاتغوص في أعماق الأشياء، ولا في أعماقنا، لأنها مما نعرف، وفي المفهوم الثاني تستخدم لتؤثر لا لتوصل، وتوحي بالتجربة في أعماقها وأبعادها متخطية الدّلالة الأولى للكلمات إلى قراءة خلفيّاتها: ما فوقها، وما تحتها، وما وراءها[١].

ومع مافي هذا القول من صدق ودقة في التفريق بين نمطي الصّورة، إلاّ أنّ فيه قسطاً كبيراً من التعميم، إذ إن هذه التقريريّة والمباشرة لم تكن ديدن الشعراء جميعهم. فقد توفر بعض الشعر العربي القديم على نماذج كثيرة تعتمد الإيحاء والتأثير، كما أنّ فيه نماذج تعتمد التقرير والمباشرة.

بَيْدَ أنّ سؤالاً على جانب من الأهميّة يبدو للدّارس وهو: كيف ترتبط هذه الصّور الجزئيّة لتكوّن الوحدة المطلوبة؟ وماعلاقة الصور بوحدة القصيدة؟

يرى سيسل دي لويس أنّه لابدّ للقصيدة من أن تكون فيها بداية ووسط ونهاية، وإلاّ فإنها لن تكون شيئاً كاملاً[٢]. ويجب أن تطوّر موضوعها، أو تتطور من الموضوع بنسق معين: صورة تولّد صورة كما يوحي اليوم باليوم التالي بكل يقين. وحتى يتحقق ذلك، فإنه لابدّ من وجود علاقة مخفيّة بين الصّور، بدلاً من أن تفرض في نمط يمليه التقليد.

ويقارن ماثيسن (Matthiessen) بين إزراباوند وإليوت في فهم طبيعة الصّورة، فيذهب إلى أنّ باوند حدّ طبيعة الصّورة على نحو يؤكد فيه الوحدة بين الحس والفكر، وحضور الفكرة والصورة. فالصورة عند باوند هي تلك التي تعرض تركيباً ناشئاً من فكر وعاطفة في لحظة زمنية[٣]. غير أنّ باوند قصّر بطبعه

(١) اليافي، السابق، ص١٠٠-١٠٤

(٢) الصّورة الشعريّة، ص ص١٣٩-١٤٠.

(٣) ف.ا. ماثيسن، ت.س. إليوت، ترجمة إحسان عبّاس، ص١٣٦.

عن تعريف التفصيلات، وظلّ من نصيب إليوت أن يبلغ بهذه المستكشفات التقنية حدّ الإثمار، وذلك حين يصفها جميعاً بأنها لبنات في كيان معماري كامل[1].

ويذهب ناقد ثالث[2] إلى أنّ الصّور في القصيدة ينبغي أن تكون ذات علاقة بالعاطفة المنضويّة وليس مجرد زينة، بل يجب أن تكون عناصر في بنائها، وأن تعيش ضمن علاقات حيّة. وهذا عز الدين إسماعيل[3] يرى أن للصّورة في الشعر الحديث فلسفة جماليّة مختلفة أبرز مافيها الحيويّة، وذلك لأنها تتكوّن تكوّناً عضويّاً، وليست مجرّد حشد مرصوص من العناصر الجامدة. وعنده أن الصّورة تتخذ أداة تعبيرية، ولايلتفت إليها في ذاتها، لأن القارئ لايكتفي بمجرّد الوقوف عند معناها، بل إنّ هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ماسمّي «معنى المعنى».

ويتبنى محمد غنيمي هلال موقف الرّومانتيكيّين الذين يرون أن عضويّة الصّورة لازمة للشعر الغنائي أيضاً، وأن لكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى حتى تحدث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر. وحتى تتمكن الصورة من تأدية وظيفتها لابدّ لها من أن تقع في موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري، فتؤدي الصور الجزئيّة وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة، وتخضع القصيدة في ذلك لروح داخليّة يخلقها الشاعر حين يلحظ، برهف إحساسه الفنّي، وحدة الموضوع ووظيفة أجزائه[4].

ويذهب نعيم اليافي[5] إلى أنّ نسق الصورة في الشعر الحديث يتميز عن نسق

---

(١) ماثيسن، نفسه، ص١٣٧ .

(٢) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوّسي، ص ص٦٦-٦٧ .

(٣) الأدب وفنونه، ١٩٧٨م .

(٤) محمد غنيمي هلال، «فلسفة الصّورة في شعر الرّومانتيكيّين»، ص٧٦ .

(٥) تطور الصّورة الفنية في الشعر الحديث، ص ص١٤٢-١٤٩ .

الصّورة في الشعر التقليدي بخاصيّتين هما : الترابط والتكامل . ويقصد بالترابط استمرار تيار الصّور في القصيدة الواحدة دون أن تقطع مجراه أو تعكره انحرافات جانبيه ومسارت لاتصبّ في مسراه، أو لاتلتحم به التحاماً من قريب أو بعيد . والذي يخلق هذا الترابط هوالخيط النّفسيّ أوالمبدأ الشعوريّ الذي يحرّك الصّور تحت تأثير التجربة في مدى القصيدة حركة داخليّة ويشدها شدّاً محكماً . وهذا يحتم أن تكون علاقة الصّورة الجزئية بالصّورة الكليّة علاقة عضوية نامية ذات وحدة كالوحدة التي نجدها في الكائن الحيّ إنساناً، أو حيواناً، أو نباتاً، والتي تنبع من طبيعته الحيّة الباطنة التي تربط عناصرها . . . الطرف بالجذع، الجذر بالسّاق، والورقة بالغصن . وأمّا التكامل فهو خاص بنسق الصور التي تصور كثرة من العلاقات، وتقوم على العديد من المواقف التي ترتدّ في نهاية الأمر إلى موقف كليّ واحد . ويبدو هذا في الأعمال الطّويلة التي تبنى فيها الصّور إمّا عن طريق التعارض وإمّا عن طريق التشابه .

إنّ وجهات النظر النقديّة المختلفة التي عرضناها تلتقي في تأكيد أمرين مهمّين :

أولهما: أنّ ترابط الصور يتمّ على أساس المبدأ الشعوري، أو الخيط النّفسي الذي يحرّك الصّور تحت تأثير التجربة الشعريّة .

وثانيهما: أنه لابدّ من وجود علاقة فكريّة أو عاطفية مابين الصّور، توفّر الترابط للقصيدة، وتطّور موضوعها، أو تتطور من الموضوع بنسق معيّن .

واضح أنّ مجمل النظرة النقديّة الحديثة لمفهوم الوحدة قد استند إلى مبدأ جمالي، بل إن الدّعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة هي في صميمها دعوة جمالية، استندت إلى مجموعة من المبادئ الجماليّة، المعروفة لدى فلاسفة الفن وعلماء الجمال، والمتداولة في معظم الفنون الجميلة من رسم، ونحت،

وموسيقى. فقد استطاع نقاد الأدب، وبفضل ثقافتهم الفلسفيّة والجماليّة، أن يطوّعوا مجموعة من المبادئ الجمالية، كمبدأ الانسجام والتناسب، ومبدأ توافق الأجزاء، ومبدأ التوازن، ومبدأ التدرّج والتطوّر[1]، لتخدم القصيدة بصفتها أثراً فنيّاً جماليّاً تشترك في بعض أصولها الفنيّة مع كثير من الفنون الجميلة.

إنّ الصّلة بين هذه الفنون والشعر قد تبدو غير واضحة للقارئ العادي، إلاّ أنّ الناقد البصير يستطيع أن يدرك الصّلات الفنية الخفيّة بين أنواع الفن، وأن يتبيّن أصولاً واحدة في كل منها.

---

(1) انظر: روز غريّب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص ص٢١-٢٦.

الفصل الثاني

وحدة القصيدة عند النقاد العرب الروّاد:

١. أثر النقد الغربي في تشكيل ثقافة الرواد.

٢. الوحدة عند الجيل الأول.

٣. الوحدة عند الجيل الثاني.

أثر النقد الغربي في تشكيل ثقافة الروّاد:

لاتذكر النهضة التجديدية في النقد الأدبي الحديث إلاّ مقترنة بأسماء كل من عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤م)، وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠-١٩٤٩م)، وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦-١٩٥٨م)، وأحمد زكي أبي شادي، وميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٨)، وشكر الله الجر (١٩٠٧-١٩٧٥م) وإلياس قنصل (١٩١٤-) وخليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩م).

وقد بدأ هؤلاء النقاد والشعراء منذ مطالع القرن العشرين يقدمون وجهات نظرهم النقدية على شكل مبادئ نظرية تمثلت في دراسات مستقلة كما عند جماعة الديوان، أو من خلال مقدمات دواوينهم الشعريّة كما عند خليل مطران، أو على شكل مقالات نقدية نشرت من خلال الصحف والمجلات المتخصصة.

ولو نظرنا في تشكيل ثقافة هؤلاء النقاد لوجدنا -بالإضافة إلى معرفتهم بالتراث العربي القديم شعره ونثره -أنهم تطلعوا إلى الآداب الغربيّة، فأفادوا منها، وأثّروا فيمن لم تتح لهم فرصة الاطلاع على تلك الآداب[1] . وقد كان تأثرهم واضحا بالمدرسة «الرومانسية» الإنكليزية، وبخاصة كولردج، ووردزورث، وشيلي، وغيرهم. ولم يكن تأثرهم يقف عند حد النقل حسب، وإنما تجاوزه إلى التمثل والابتكار والابتداع، حتى غدا معروفاً لدى معظم دارسي الحركة النقدية الحديثة أن هؤلاء النقاد استطاعوا أن يتصرفوا بهذه المعارف التي حصلوها، وأن يحسنوا توظيفها في إنتاجهم النقدي والأدبي.

وفي تتبّعنا مصادر ثقافة العقّاد نجد أثراً لهازلت (W. Hazlitt) (١٧٧٨-

(١) انظر: محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ص١٢٩-١٣٠.

١٨٣٠م) وبخاصة في وجهة نظر الأخير في الشعر التي شرحها في محاضرته التي ألقاها عام (١٨١٨م) عن الشعر عموماً (on Poetry in General) ، التي يؤكد فيها أنّ الشعر هو «لغة الخيال والعواطف»[١].

كما نجد أثراً لتوماس كارليل (T. Carlyle) (١٧٩٥-١٨٨١م) في مقالاته «حالة الأدب الألماني وغوته» The State of German Literature and Goethe ولكل من ماثيو آرنولد (Matthew Arnold) (١٨٢٢-١٨٨٨م)، وماكولي (Macaulay) (١٨٠٠-١٨٥٩م)، وغيرهم[٢].

وثمّ آثار واضحة في ثقافة العقاد للأديبين الإنكليزيين المعروفين، أديسون وبوب، وبخاصة في حديث العقاد عن الشعر العربي ومقارنته بالشعر الإنكليزي، إذ رأى في الشعر العربي وفرة الظرف (Wit) وقلة الدعابة (Humour)[٣].

ومن هنا أشار عدد من الباحثين إلى تأثر العقاد الواضح بالمدرسة الإنكليزية، يقول أحدهم:

« . . . والعقاد مثلاً في تنظيره حول الشعر ما هو إلاّ تلميذ (حواري) للمدرسة الرومانتية الإنكليزية التي أكدت تفوق الخيال. وقد كان العقاد وشكري وفيّين للجمالية الكولردجية»[٤].

---

(١) William Hazlitt, Selected Essays, London, 1934, P. 386.

(٢) AZ-zubaidi (A.M.K), "The Diwan School", Journal of Arabic Literature, 1: 1970, P. 36.

(٣) David Semah, P. 9-10.

وانظر: ساعات بين الكتب، ص ص٣٤٥-٣٤٦، إذ يستخدم العقاد كلمتي ذكاء وفكاهة كمقابل للكلمتين (Wit and Humour).

(٤) David Semah, Op. cit, P. 8.

أمّا عبد الرحمن شكري فقد ترسم هو الآخر خطى شيلي (Shelly) (١٧٩٢-١٨٢٢م)، وبايرون (Byron) (١٧٨٨-١٨٢٤م)، ووردزورث، كما تمثلت في مختارات بالغريف الأدبية (Palgrave) المعروفة بالكنز الذهبي (The Golden Treasury) . وقد اتضحت إفادة شكري من كولردج أيضاً في تبنيه فكرة التفريق بين الخيال والوهم، إذ بدا ذلك جليّا في مقدمة ديوان شكري الخامس «الخطرات»، حيث يقول:

«إنّ التخييل هو أن يظهر الشاعر الصّلات بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النّوع أن يعبر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار»[١] .

إن نظرة في مقدمات دواوين شكري الشعريّة، وفي خواطره النثرية المتعددة التي جمعها في كتبه الثلاثة «الاعترافات» و«الصحائف» و«الثمرات»، تؤكد على ثقافته الإنكليزية تأكيداً واضحاً لا لبس فيه، وتشير إلى صدوره في معظم ماكتب عن مذهب جمالي[٢] . يقول باحث في ثقافة شكري:

«وقد وجد شكري بمدرسة المعلّمين في القاهرة مجالاً لإشباع ميوله الأدبيّة، إذ كانت تدرّس بها الآداب العربيّة والإنكليزيّة والفرنسيّة إلى جانب المواد الأخرى، كالتاريخ والتربية وعلم النفس وغيرها. كما كان يُدرّسُ بها كتاب «الذخيرة الذهبيّة»، فوجد فيه شاعرنا ألواناً جديدة من الشعر»[٣] .

---

(١) الخطرات، مقدمة الدّيوان بعنوان «الشعر ومذاهبه»، ص٥٨٩ .

(٢) انظر: محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص٥٨

(٣) نقولا يوسف، مقدمة لديوان شكري، ص٢.

ولم يكتف شكري بما حصّل من ثقافة في دار المعلّمين، وإنما سافر إلى إنكلترا، ليواصل دراسة اللغة الإنكليزية وآدابها بجامعة شيفيلد، ابتداء من (١٩٠٩م) وحتى (١٩١٢م) حيث حصل على إجازتها. وأثناء وجوده بإنكلترا قرأ كثيراً واتصل بالأدباء الإنكليز، وسافر وعاين وامتلأت نفسه طموحاً إلى العودة للوطن لنشر اتجاه جديد في الأدب يكون خلاصة ثقافته واطلاعه[١]. وقد كانت إقامة شكري في إنكلترا في جامعة شيفيلد نقطة حاسمة في تطوّره الفكري، إذ قرأ أعمال كارليل، وأمرسون (R.W. Emerson) (١٨٠٣-١٨٨٢م)، وهذه قادته إلى أعمال جوته (Goethe) (١٧٤٩-١٨٣٢م)، والكتّاب الألمان الآخرين[٢]. وقد رأى شكري في جوته مفكراً مثالياً وشاعراً ألهمه البحث عن المعرفة الشاملة، وعمق إحساسه بالجمال. يصف شكري تأثير جوته عليه بأنه في مرتبة تأثير الحياة الجديدة والبيئة الطبيعيّة التي أثرت في حياته الفنية[٣].

ويشير العقاد إلى ثقافة شكري النفسيّة، فيقول:

«ولم يسبقه أحد فيما أذكر إلى تطبيق البلاغة النفسيّة المستمدة من الغرب، على مايقرؤه من شعر الفحول في اللغة العربية. ولعلّه أوّل من كتب في لغتنا عن الفرق بين الخيال وتصوير الوهم، وهما ملتبسان حتى في موازين بعض النقاد الغربيين»[٤].

وبفضل شكري اتجه المازني (١٨٩٠-١٩٤٩م) إلى قراءة بيرون، وشيلي، ووردزورث، وهازلت، وغيرهم. ففي الوقت الذي كانت فيه ثقافة المازني

---

(١) محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهات روّاده، ص٢٤٧.

(٢) AZ-zubaidi, Op. cit, P. 38.

(٣) عبد الرّحمن شكري، مقال بعنوان «فصل من نشأتي الأدبية»، مجلة المقتطف، عدد ٥، مجلد ٩٤، ١٩٣٩م، ص ص٣٥-٣٦.

(٤) مجلة الهلال، العدد الثاني، المجلد الأول، مارس ١٩٥٩م، ص٢٣.

مقتصرة على آثار ابن الفارض وابن نباته والبهاء زهير من الشعراء، وعلى آثار بعض كتب الاختيارات كالكامل للمبّرد (٢١٠-٢٨٥هـ)، والأمالي لأبي علي القالي (٢٨٨-٣٥٦هـ)، والعقد لابن عبد ربّه (٢٤٦-٣٢٨هـ)، فقد وجد في شكري مرشداً وموجّهاً يوجّهه نحو الشعر العبّاسي والشعر الإنكليزي الرّومانسي، حتى صار الشريف الرضي (٣٥٩-٤٠٦هـ) وشيلي شاعريه المفضلين[1].

ويرى محمد مندور أنّ ثمّة أثراً واضحاً للنظرية الجمالية، كما عرضها الناقد الألماني ليسنج في كتابه «لاوكون» في المازني ظهر في بحث المازني عن الوصف الشعري وفن التصوير. أما بحث المازني عن المجاز في اللغة ونشأته ووظيفته، فإنه يقوم -كما صّرح هو نفسه- على رأي الفيلسوف الإنكليزي «لوك»[2].

ومما يظهر إفادة المازني من الثقافة الغربيّة أنه بدأ عام (١٩١٢م) سلسلة من المقالات النقديّة على صفحات «الجريدة» مظهراً ثقافته الغربيّة، ناقداً الشعراء التقليديّين، بانياً نقده على أن الشعراء المصريّين المعاصرين ليسوا في حقيقة الحال إلا صوراً عن الشعراء العرب القدامى. فقد يجد القارئ في شعر هؤلاء لغة مصقولة وصورا بلاغية مشرقة، ولكنه عبثاً يحاول أن يتبين شخصياتهم وروح العصر فيها[3].

وفي سنة (١٩١٥م) نشر المازني كتاباً آخر بعنوان «شعر حافظ» ضمّنه مقالات في نقده تقوم على تلك الأسس التي وضعها واستمدها من مقاييس النقد الغربي الحديث. وفي السّنة نفسها نشر كتاباً آخر باسم «الشعر: غاياته

---

(١) انظر: عباس العقاد، بعد الأعاصير، ص٩٩.

(٢) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص١٨٣.

(٣) محمد مندور، المرجع نفسه، ص١٦٣.

ووسائطه»، بسط فيه نظرية في الشعر تجمع بين رومانسيّة المضمون ورمزيّة التعبير، وهي النظريّة التي نادت بها جماعة التجديد كما يرى مندور. وملخص النظريّة أن الشعر ليس تصويراً، وأنّ مجاله هو العواطف، وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرّمز والإيحاء عن طريق الصّور الشعرية أو الأنغام الموسيقية[1].

ويتضح ليّ بعد هذا العرض المختصر لمصادر الرّواد أنّ مدرسة الدّيوان، وبوحي من ثقافة رّوادها العقاد وشكري والمازني، قد قامت بإشاعة المناخ الرومانسي في الأدب العربي، وهيأت بذلك لإقامة مدرسة نقديّة واضحة المعالم، قام العقاد ببسط النظريّة و شرحها، وتولّى المازني مهمة حصرها ورصد أبعادها في مجال الشعر، وراح شكري يبث آراءه النقديّة في مقدمات دواوينه.

وقد تمثل هؤلاء النقاد، في كل ماقدّموا، ما ثقفوه من نظريّات النقد الغربي دون أن يفقدوا قدرتهم على الإضافة والابتكار والموازنة بين مايناسب نقدنا العربيّ الحديث، وما لا يصلح له. ومن هنا يصدق القول:

«إنّ مدرسة الدّيوان استطاعت أن تقيم حدآ بين عهدين، مصححة مسار الشعر العربي الحديث، على المستويين الإبداعي والنقدي، وأن تقيم أوّل محاولة منهجيّة متكاملة، يتحقق فيها الاتساق المذهبي بين نظريّة النقد ونظريّة الشعر»[2].

أمّا روّاد مدرسة المهجر، فقد أفادوا أيضا من الثقافات الغربيّة. فميخائيل نعيمة المنظّر النقدي للمدرسة وأبرز نقادها، يتصل بالثقافة الرّوسية من خلال التحاقه بمدرسة المعلمين الرّوسية في مدينة الناصرة، ثم يتابع دراسته في «بلوتافا»

(١) انظر: المازني، الشعر غاياته ووسائطه، مطبعة البوسفور بشارع عبد العزيز، ١٩١٥م، وقد أعاد طباعته مع دراسة وتحليل مدحت الجيار في دار الصحوة بالقاهرة، ١٩٨٦، ص ص ٥٩-٦٠، ص٧٢.

(٢) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص٢١٧.

بروسيا خمس سنوات على نفقة إدارة مدرسة الناصرة. بعد ذلك يتوجه نعيمه إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة (١٩١١م)، وينزل بولاية واشنطن حيث يقيم أخواه، فيدرس الحقوق والآداب في جامعتها سنة (١٩١٦م). ويبدأ نعيمة بنشر مقالاته النقدية وقصصه في مجلة «الفنون» إلى أن يراسله نسيب عريضه، فيدعوه إلى نيويورك ليتعرف إلى الأدباء الذين تكونت منهم «الرابطة القلمية». وفي عام (١٩١٨م) ينخرط نعيمة في الجيش الأمريكي ليحارب في فرنسا، فينتهز فرصة وجوده في أوروبا ليستمع إلى العديد من المحاضرات في فرنسا وبلجيكا. ثم يترك الجندية عام (١٩١٩م) ليقيم في نيويورك ثلاثة عشر عاماً، ويسهم خلالها في نشاط الرابطة الأدبي[1].

وقد طالب المهجريون بالتجديد في الألفاظ والصور الشعريّة[2]، ولكنهم لم يقدموا لنا، باستثناء ميخائيل نعيمة، مفهوماً محدّداً لبنية القصيدة، وكيف يمكن أن تحقق الوحدة أو الترابط. ولذا فإن من المبالغة القول إن المهجريّين عمقوا الدعوة إلى «الوحدة العضوية»، وذهبوا إلى وحدة المجموعة الشعرية[3].

أما جماعة أبولو (١٩٣٢م) فقد كان من أغراضهم مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر والنقد، فدعوا إلى التحرر البياني والطلاقة الفنية، واستقلال الشخصية الأدبية لتبدع وتبتكر ولا تجتر الماضي[4].

والحق أنه انفرد من بين جماعة أبولو أحمد زكي أبو شادي بوجهة نظر نقديّة

---

(١) انظر: محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص ص٢٧-٢٨.

(٢) غازي براكس «حركة التجديد في المهجر»، مجلة شعر، السنة الرابعة، العدد السادس عشر، ١٩٦٠م، ص١٢٥.

(٣) انظر: أنس داود، التجديد في شعر المهجر، ص٣٧١.

(٤) عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ص٣١٩.

تتصل بموضوع دراستنا حين طالب أن تنقد القصيدة كوحدة لا تتجزأ. يقول أبو شادي:

«أمّا أنا فقد آمنت، بعد تأمل نقدي طويل في شعري وفي شعر غيري، بأن هناك مايصح أن يسمى بالتبادل، وهو تعويض الكل للجزء، وكذلك تعويض الجزء للكل: بمعنى أنه يجب نقد الأثر الفني (القصيدة مثلاً) كوحدة لا تتجزأ، بحيث يوجه النقد إلى جوهرها ولبها»[١]

وليس هذا غريباً فمن المعروف أن أبا شادي (١٨٩٢-١٩٥٥م) تأثر بالآداب الغربية وبخاصة الإنكليزية والأمريكيّة فضلاً عن الثقافة العربيّة، يقول:

«لاشك أن من الكتب أصدقاء وخلاناً وأساتذة، وقد شعرت منذ نشأتي الأدبية بفضل هؤلاء عليّ شعوراً عميقاً وفي مقدمة هؤلاء الأصدقاء أخص اثنين بوفائي الباقي أولهما (الأغاني) وثانيهما (المكتبة الأممية للآداب الشهيرة)»[٢].

وقد كان مبعث الثقافة إلى الأدب الإنكليزي مسرحية «هملت» لشكسبير التي كانت من موضوعات الدراما في التعليم الثانوي، ثم ازدادت رغبته في الاطلاع على الأدب الإنكليزي بعد أن قرأ محاضرة لـ (برادلي) بعنوان (الشعر لأجل الشعر)، فأغرته نظرات برادلي النقدية على التوسع في الدراسة الأدبية وتغيير نظرته إلى الشعر[٣]. ولما سافر أبو شادي إلى إنجلترا لإتمام دراسته في الطب، ظل مفتوناً بالأدب الإنكليزي وبالشعراء الرومانسيين وعلى رأسهم كيتس وشيلى ووردزورث. يقول أبو شادي:

« .. وفي الأدب الغربي تأثرت كثيراً بوردزورث وشيلى وكيتس وهاينى»[٤].

---

(١) الشفق الباكي، ١٩٢٦م، ص١٩٩.

(٢) قطرة من يراع في الأدب والاجتماع، ص٤٥.

(٣) كمال نشأت، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، ص٢٢.

(٤) انظر: مجلة البعثة الكويتية، عدد إبريل، ١٩٥٤م، ص٥٣.

وسواء أصدق هذا القول من أبي شادي أم كان مبالغاً فيه، فإن ثمة إشارات كثيرة إلى أنه تمكن من اللغة الإنكليزية، إذ كان له ديوانان كتبهما بالإنكليزيّة وهو في أمريكيا هما: (أغاني العدم) (Songs of Nothingness) و(أغاني الفرح والألم) (Songs of Joy and sorrow)، وشارك في عملية التطوير التي مست شعرنا الحديث منذ عودته من إنجلترا (١٩٢٢م) وبخاصة في مقدمات دواوينه[١]. فأبو شادي منذ كتب (قطرة من يراع في الأدب والاجتماع) وهو يقدم النموذج الشعري الغربي مترجما إلى العربية، كما فعل مثلاً في (النافذة المغلقة) وهي أغنية إيطالية شهيرة[٢]، و(رغوة العصفور) لبيرون، و(الزارعون) لأوليفر جولد سمث. وفي ديوانه (الينبوع) يلخص سيرة كيتس، ويستخلص من حياته مبادئ أدبية عامة.

وقد شارك أبو شادي مشاركة كبيرة في عملية التطوير التي مست الأدب العربي، إذ تحدث في كتابه (أصداء الحياة) الذي جمع فيه مقالاته التي نشرت في الجرائد والمجلات المصرية منذ عام ١٩١٠-١٩٢٥م، عن الأدب والنقد من وجهة نظر جديدة نابعة من ثقافته الأوروبية[٣].

وقد أفاد عدد من أقطاب جماعة أبولو من مفهوم «وحدة الأثر النفسي» أو الملازمة الخارجية بين شيئين بما في هذا المفهوم من قدرة على توسيع دائرة اللغة وإثرائها ومرونتها وحيويتها. وهذا المفهوم كان قد نبه إليه بودلير في قوله:

---

(١) انظر: كمال نشأت، المرجع السابق، ص٤٥، ص٢٨١.

(٢) فوق العباب، ص١١.

(٣) أصداء الحياة، القاهرة، ب. ت، ص: ٨١، مقال بعنوان (ماثيو آرنولد)، ص: ١٢٤، مقال (فاوست)، ص٨٨، أوليفر جولد سمث»، ص١٣١ (في الأدب الروسي»، ص١٧٩ «عبقرية برنارد شو»، ص١٥.

«إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب»[١]

وهو يعني أن جميع الحواس تستطيع أن تولد إيقاعاً نفسياً موحداً.

ومما يوضح تنبه إبراهيم ناجي إلى نوع من الوحدة، أنه بعث برسالة إلى طه حسين تعقيباً على نقد الأخير ديوان ناجي «وراء الغمام» قال فيها:

« . . . وربما بترت البيت بتراً وجئت تحاسبنا على إصبع مقطوعة أو ذراع قسوت عليها فخلعتها من نصلها، وقد كانت جميلة في مكانها، ساحرة على جسدها . . . ولم أجدك مرّة واحدة تحفل بالعمل الفني كوحدة، وتتكلم عنه كبناء»[٢].

أمّا خليل مطران فهو من أوائل النقاد والشعراء العرب الذين تأثروا الغرب وثقافاته، وبخاصة الأدب الفرنسي، فكان من الأدباء القلائل الذين أغنوا الأدب العربي الحديث، وقدموا عددا من المفاهيم النقدية لعل من أهمها مفهومه لوحدة القصيدة[٣].

وقد نشد مطران تحقيق نوع من الترابط والوحدة في بناء قصائده التي تبدو وكأن لها بداية ووسطاً ونهاية. وهذه حقيقة استرعت اهتمام محمد مندور عندما ناقش قصائده في الأعمال الخالدة[٤].

وإذن فقد التقى أقطاب مدرسة الديوان وأقطاب مدرسة المهجر وخليل مطران في الدعوة إلى التجديد، والعمل على تحقيقه، وإن لم يتوافقوا عليه. وكان محور دعوتهم يكمن في تحرير الأدب من قيود الصّنعة وأثقالها، وإيثار

---

(١) محمد غنيمي هلال، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ط٢، ص٤٨٣.

(٢) صالح جودت، إبراهيم ناجي: حياته وشعره، ص١٤٣.

(٣) انظر: مقدمة ديوان الخليل، ص ص٩-١١.

(٤) Mounah A. Khouri. Poetry and the Making of Modern Egypt, Leiden, E. J. Brill, 1971, P. 71.

النّظرة الوجدانيّة في الإحساس بالحياة والنفس، والمناداة بالوحدة الفنيّة في الشعر، وماتطلبه من رعاية الفكر والوجدان والخيال والصّورة. وكذلك رفض هؤلاء النقاد طريقة البناء التقليدي للشعر، وعدم توفر الوحدة الموضوعيّة والعاطفيّة والعضويّة بين أبيات القصيدة التقليديّة، لأن ذلك يدل على سطحية العاطفة، وضحالة الشعور، وتكلف الشاعر، وبالتالي انفصال الأبيات دون أن تكّون بناء واحداً متكاملاً.

أما ما تناقله بعض الباحثين من أنّ شكري والعقاد والمازني كانوا أتباعاً لمطران في دعوتهم النقديّة فقول فيه نظر. وثمّ باحث[1] قام بتتبع هذه المسألة تتبعاً دقيقا في مقالة له بعنوان «مدرسة الدّيوان»، فناقش الفكرة من بدايتها، متتبعاً تاريخها متوصلا إلى أنّ هذا الرّأي بنى على أسس خاطئة، بل كان مجرّد دعاية مضلّلة.

ولعلّ مسألة زعامة مطران للنقاد المصرّيين المحدثين قد ظهرت خلال الصّراع بين العقاد وجماعة أبولو مابين (١٩٣٣-١٩٣٤م). وأول من قال بهذا حسن فرحات في مقالة له بعنوان «العقاد نبيل»، فأنكر على العقاد أصالته قائلاً:

«لقد كان شكري زعيم مدرسة جديدة انبثقت من شعر مطران، ولّما هبط مطران وادي النّيل، بدأ عهد جديد في تاريخ الأدب المصري»[2].

وفي العام التالي أعاد كاتب آخر هو محمد عبد الغفور الرّأي نفسه مؤكدا أنّ رسالة مطران الرّومانسيّة قد غذت المدرسة الشعريّة الجديدة وجيلاً كاملاً من الشعراء[3]. وفي العام نفسه نشر مختار الوكيل، وهو أحد شعراء أبولو، كتيّباً بعنوان «روّاد الشعر الحديث»، أفرد فصلاً لمطران وآخر لشكري، وثالثاً

---

(١) AZ-zubaidi, The Diwan School, P.P. 36-48.

(٢) مجلة أبولو، ص ص١٠٦٩-١٠٧٠.

(٣) مجلة أبولو، ص٨٧٤.

للعقاد، وفيه يرى أن العقاد وشكري والمازني كانوا أتباعاً لمطران، ووقعوا تحت تأثيره، وأن شعر مطران أوّل شعر عاطفي يتجلى فيه مبدأ وحدة القصيدة[١]. وبعد ثلاث سنوات وجه طه حسين خطاباً إلى مطران أكدّ من خلاله المقولة نفسها، مدفوعاً بإعجابه الشخصي بمطران[٢].

كلّ هذه الدّراسات والمقالات مهدت الطريق أمام مقال إسماعيل أدهم «مطران شاعر العربيّة الإبداعي»[٣]، الذي كرر بدوره آراء الوكيل وحسن فرحات ومحمد عبد الغفور. وبعد دراسة أدهم لمطران أصبحت هذه الآراء معروفة ومتداولة لدى النقاد ومؤرخي الأدب العربي، فتكرّرت في كتاب السّحرتي[٤]، وفي دراسات محمد مندور القصيرة عن مطران والمازني[٥]، وفي كتاب عمر الدّسوقي، «في الأدب الحديث»، وفي آثار غيرهم من الكتاب.

ولقد أنكر كلّ من العقاد وشكري أن يكون لمطران أيّ تأثير في ثقافتهما الأدبيّة، ورميا النقاد بالجهل والكذب، فكتب العقاد عام (١٩٣٨م) قبل أن ينشر أدهم دراسته عن مطران، يقول:

«إنّ مطران شاعر ينتمي إلى جيل أحمد شوقي وحافظ ابراهيم، ولاتأثير له على الشعراء المصريّين الذين أتوا بعده. فهؤلاء الشعراء كانوا على اطلاع حسن على الشعر العربي القديم، وعلى صلة وثيقة بالآداب الأوروبية وخاصّة الأدب الإنكليزي»[٦].

---

(١) روّاد الشعر الحديث، ص ص١٤-١٥.

(٢) انظر: أنور الجندي، المعارك الأدبية، ص٥٤١.

(٣) المقتطف، مجلد ٩٤، عدد٣، مارس: ١٩٣٩م، ص٣٠٠.

(٤) الشعر العربي المعاصر على ضوء النقد الحديث، ص١١١.

(٥) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص١٥٩-١٩٥.

(٦) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص٢٠٠.

إن الموارد الثقافية لدى هؤلاء الرّواد -على تمايزها- ينتظمها قدر جامع مشترك هو القدر الذي جعلهم يشتركون في الدعوة إلى نظريّة نقدية حديثة انتقلت بها اللغة إلى طور آخر من أطوار نموّها في بوتقة المعاني الشعرية[1] . ولست أريد أن يفهم من كلامي أن هؤلاء النقاد مقلدون للآداب الغربيّة حسب، وإنما أردت توضيح مقدار الاتصال والاستفادة والتمثل، ومدى انعكاس ذلك على المطالبة بوحدة القصيدة.

وحدة القصيدة عند الجيل الأول من الروّاد

يختلف الدراسون المحدثون في تحديد أول من نادى بوحدة القصيدة في نقدنا العربي الحديث: ففي حين يرى أحدهم[2] أن حسين المرصفي هو أوّل من دعا إلى وجوب تحقيقها، نجد باحثاً آخر[3] يعقد الزعامة للعقاد، وثالثاً يحل مطران في المحل الأوّل[4]، ورابعاً[5] يجعل البداية الحقيقية لصاحبي الديوان (العقاد والمازني) اللذين ارتضيا «الوحدة المعنوية» اسما للوحدة المطلوبة.

ولست أريد أن أقف هنا لتحديد أول القائلين بوحدة القصيدة من نقادنا المحدثين، فذلك أمر لايقدم ولايؤخر، آية ذلك أن أية حركة أدبية أو نقدية أو فكرية لايمكن أن تولد فجاءة، أو أن تنشأ من فراغ، بل لابد لأيما حركة من

---

(1) انظر: محمد علي هدية، الصورة في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق، ص٣٣.

(2) إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب، ص١٣٦.

(3) عبد الحي دياب، عباس العقاد ناقداً، ص ص ٤١٠-٤٢٨.

(4) محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص٢٢.

(5) يوسف بكار، بناء القصيدة العربيّة، ص٢٨٨.

إرهاصات أولية تبشر بمقدمها، أو تهيىء لها أرضية صالحة للنمو والاستمرار.

وعندي أن القول أو المطالبة بوحدة القصيدة حسب ليس فيصلاً أخيراً في مسألة الريادة، وإنما كيفية تصور هذه الوحدة، والأسس التي بنى الناقد حديثه عليها، ومنهجه في الفهم النظري والتطبيقي، هو الذي يعطيه حق الريادة، أو يحجبه عنه. وعوضاً عن الخوض في جدل حول أول من نادى بوحدة القصيدة، أرى أن من الخير أن أوضح مفهوم كل واحد من هؤلاء النقاد وفق تسلسل تاريخي مقدماً نصوصهم النقدية في هذه المسألة دون تدخل في توجيه تلك النصوص.

المرصفي والوحدة المعنوية:

لعلّ أوّل من قدم وجهة نظره مبشراً باتجاه نحو وحدة القصيدة في بدايات نقدنا العربي الحديث هو الشيخ حسين المرصفي (٠-١٨٨٩م) في كتابه «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية». وقد كان هذا الكتاب أضخم عمل نقدي يمثل بيئة الاتباعيّة الجديدة، إذ كان بمثابة إحياء وتجديد للحياة الأدبية بما حققه من أثر واسع امتد في المكان ليتجاوز دار العلوم إلى سائر المدارس، وامتّد في الزمان إلى المراحل الأولى من حياة الجامعة المصريّة في الرّبع الأوّل من القرن العشرين[1].

وأوّل ما يهمنا في هذا الكتاب مما يّتصل بموضوعنا مناقشة المرصفي قضيّة الوحدة في القصيدة العربية. فالمرصفي يناقش رأي ابن خلدون في مقدمته عن صناعة الشعر في قوله:

«وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عمّا قبله ومابعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر

(١) الصيّفي، بيئات نقد الشعر، ص١٣٢.

على إعطاء ذلك البيت مايستقلّ في إفادته، ثمّ يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك»[1].

يرفض المرصفي[2] هذا الفهم، ويرى أن المعنى إذا تطلب أن تتصل الأبيات فلا مانع منه، لأن جودة الشعر ربّما أوجبت افتقار حاجة كلّ من البيتين لصاحبه، ولأن ذلك لم ينقص من حسن قول عمر بن أبي ربيعة:

ليت هندا أنجزتنا ماتعد ... وشفت أنفسنا ممّا تجد

واستبدّت مرّة واحدةً ... إنّما العاجزُ من لايستبد

زعموها سألت جاراتها ... وتعرّت ذات يوم تبترد:

أكما ينعتني تبصرنني ... عمركنّ اللّه أم لايقتصد؟

فتضاحكن وقد قلن لها ... حسن في كلّ عين من تود

حسداً حمّلنه من أجلها ... وقديما كان في النّاس الحسد[3]

«لا أراك تشك في أنّ هذا الشعر بالغ من الحسن غاية مايمكن، ولم يؤثر فيه افتقار البيت لصاحبه إذا كان المعنى مستدعياً ذلك»[4].

واضح أنّ المرصفي يضع الجودة مقياساً للحكم على الشعر، رافضاً قول من عابوا هذا النوع من الأبيات التي تحتاج إلى غيرها لإكمال معناها، كابن خلدون مثلاً.

ثمّ يقف المرصفي على مجموعة من قصائد الشعر العربي مؤيّداً توجهه

(١) ابن خلدون، المقدمة، ج٤، ص١٢٨٩.

(٢) الوسيلة الأدبية للعلوم العربيّة، ص ص٤٦٤-٤٦٥.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق وتقديم فوزي عطوي، ص ص٨٩-٩٠.

(٤) الوسيلة الأدبية للعلوم العربيّة، ج٢، ص٤٦٥.

القائم على أنّ مبدأ الجودة الفنيّة يسمح باعتماد الأبيات على بعضها إذا طلب المعنى ذلك. ويقول ناقداً قصيدة البارودي:

تلاهيت إلاّ مايجنّ ضمير ودار يت إلاّ ماينمّ زفير
وهل يستطيع المرء كتمان أمره وفي الصدر منه بارح وسعير[1]

«انظر هناك اللّه هذه القصيدة فأفردها بيتا بيتا ثمّ انظر جمال السّياق وحسن النّسق، فإنك لاتجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولابيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث. وأكلك إلى سلامة ذوقك وعلوّ همتك إن كنت من أهل الرّغبة في الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى»[2].

وقد تناول محاولة المرصفي تلك عدد من الدّارسين، فاختلفوا في تصنيف صاحبها، فمن قائل:

«إنّه من أوائل من تنبهوا إلى الوحدة الفنيّة، وأنّ العقاد أفاد منه في مفهومه للوحدة بعد أن اطلع على آرائه وهضمها كما يهضم الأسد الهصور مجموعة الخراف»[3].

ومن قائل:

«إنّ هذا النّص يوهم بأن المرصفي فهم الوحدة العضويّة، والصحيح أنّه لم يفهمها، وأنّ منهجه يتفق ومنهج القصيدة العربيّة القديمة، حيث كانت منفصلة بعضها عن بعض»[4].

---

(1) ديوان محمود سامي البارودي، تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف، ج٢، ص ص٢٦-٣٢.

(2) الوسيلة الأدبية، ج٢، ص ص ٤٧٧-٤٧٩.

(3) إسماعيل الصّيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب، ص١٣٧.

(4) عبد الحي دياب، التراث النقدي قبل مدرسة الجيل، ص٤٩.

والحق أنّنا نظلم المرصفي حين نصف نقده أنه لم يتجاوز محاولة النقاد القدامى، وكذلك نحن نبالغ حين نصف محاولته بأنّ فيها تنبّهاً إلى «الوحدة العضويّة» كما شرحناها عند النقاد الغربيّين.

ومن هنا أرى أن محاولة المرصفي التي سبق عرضها قد تعتبر من الإرهاصات الأولية لتنبه أولي لم يعلل تعليلاً منهجياً، تلته محاولات أكثر نضجاً وأكثر منهجية.

السحرتي والوحدة المنطقية:

شارك مصطفى السحرتي في كتاباته المبكرة في الحديث عن المفهوم النقدي لوحدة القصيدة. وعنده أن الوحدة هي الرّباط الذي يضمّ التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ في وشاح خفي أثيري. وبهذه الوحدة تتكامل القصيدة وتدبّ فيها الحياة[١]. وتلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيدة دوراناً منطقيّاً شعريّاً. ويتأتى هذا الدّوران المنطقي من توافر التجربة الشعرية وعرضها عرضاً جميلاً، وصياغتها صياغة محكمة، صياغة لا هي بالطويلة المجرجرة، ولا بالقصيرة الكاشفة. فإذا اختلطت التجربة أو رفّ عليها اللبس، اضطربت الوحدة وتخلّع بنيانها[٢].

وتقوم الوحدة عند السّحرتي على اتجاه الصّور الخياليّة بالقصيد اتجاهاً موحداً، فإذا تضاربت الصّور، وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة. وهذا ما نلمسه في شعر بعض الرّمزيين الذين تتعارض صورهم الخاصّة أو رموزهم في

(١) مصطفي السحرتي، الشعر العربي المعاصر على ضوء النقد الحديث، ص٨٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٨٢.

القصيد بعض الأحيان، فينتاب الوحدة الوهن، كما يبدو للعقل الواعي[1].

فمن القصائد التي تتوفّر على الوحدة من خلال اتصال الصور بالتجربة اتصالا، قصيدة الشاعر الموهوب قبلان مكرزل بعنوان «حلم في سجن»، التي يقول فيها:

أبنيّ أسمع من كوى	سجني أغاريد الصباح
فيرف للوادي فؤادي	والرّوابي والأقاح
يهوى لقاك هناك	تمرح والأزاهر والطيورا
في ملعب أنواره	كانت تقبّلني صغيرا[2]

يرى السّحرتي أنه مما يزيد الوحدة في هذه القصيدة حركة وتماسكاً- بالإضافة إلى اتّصال الصّور بالتجربة -حدة الانفعال الشعري، وجمال الموسيقى[3].

فالسّحرتي، كما هو واضح من تعريفه الوحدة، يمسّها مسّاً رفيقاً، دون أن يحدّد ماهيّتها تحديداً دقيقاً. فبعض تعبيراته غير واضحة، إذ لم نعرف ماذا يقصد بالوشاح الخفي الأثيري مثلاً. كما أن تعبيره عن الرّباط الذي يضمّ التجربة الشعريّة تعبير فضفاض مضلل.

ويتقدم السّحرتي خطوة أخرى في سبيل تفصيل معنى الوحدة فيجعل للألفاظ وتموّجاتها وتوافقها و حريّة نظامها، دخلاً كبيراً في تكوين هيكل

---

(1) المصدر نفسه، ص٨٣.

(2) قبلان مكرزل، ديوان الخلود، ص٤٢.

(3) السّحرتي، ص٨٤.

الوحدة[1]. ويرى أن وضع الكلمات في مكانها الواجب ودقة اختيارها لمّا يؤصل الوحدة ويضفي عليها رونقاً[2]. ويعطي السّحرتي الأثر الأكبر في بناء الوحدة للشاعر، فالشاعر المفكر المركّز تجري وحدته منطقيّة، والشاعر المبلبل الذهن تتخلّع وحدته وتتذبذب[3]. فمن نماذج القصائد التي تؤثر شخصيّة الشاعر في وحدتها -كما يرى السّحرتي- قصيدة إبراهيم العريض بعنوان «ورقة تين» من ديوانه «العرائس» التي يقول فيها:

أريني ناظريك فما ... صحا قلبي بإدمانه

لأنشر فيهما عمق الـ ... محيط وراء شطئانه

وخلّي خدّك الورد ... يّ يفتنني بألوانه

لأنثر فوقه قُبلي ... وأطفئ بعض نيرانه

وقصيدة الشاعر اللبناني صلاح الأسير بعنوان «رجاء» من ديوانه «الواحة»، إذ يقول:

أعيدي النّداء على مسمعي ... يذوب غراما على المضجع

وخلّي فؤادي في غمرة ... مشوشة الحلم والمرتع

تعالي اقطفي ثمرات الهوى ... تعالي فديتك لاتهجعي

ويتضح أن عبارات السّحرتي تبتعد عن الوضوح العلمي، إذ لم يوضح كيف تهيأت الوحدة لهاتين المقطوعتين أو للمقطوعة السابقة، وما الأسس التي تقوم عليها هذه الوحدة.

---

(1) المصدر نفسه، ص٨٥.

(2) المصدر السابق، ص٨٦.

(3) المصدر السابق، ص٨٨.

وينتهي السّحرتي إلى القول بأنّ تجربة القصيد إذا تواءمت مع الصياغة أثمرتا لنا وحدة موفقة، لأنّ العبرة في نقل التجربة الشعريّة، فإذا غمضت التجربة الشعريّة، أو قنعت بقناع كثيف تداعت الوحدة[١].

ويقترب السّحرتي من مفهوم الوحدة النفسية، إذ يجعلها منبعثة من توّحد الشعور، ومن التطور المنطقي أو الشعوري في القصيدة. وقد تكون أحياناً في تنقل الشعور من حالة معارضة، أو من موضوع إلى موضوع، وهذا يسمّى بالتطور الكيفي للشكل[٢].

ولعلّ أهم ما في حديث السّحرتي عن الوحدة مناقشته فكرة جلبرت موراي الذي يرى أنّ الوحدة لا ضرورة لها، وأنّها نوع من العبوديّة للتقاليد الكلاسيكية، وأنّ الفن كالحياة لا نظام ولا انسجام فيه. فما دامت الحياة الحقيقيّة مزيجاً مضطرباً من الأشياء فالفن بالمثل يكون مزيجاً من الأشياء[٣].

يرفض السّحرتي هذه الفكرة، ويؤكد أنّ عمل الفنان هو تجميع مشاهد الحياة المضطربة في صورة موحدة مؤتلفة، وأنّه بغير هذا الصّنيع الفنّي يفقد العمل الفنّي أثره وسحره وبالتالي وحدته[٤].

ونحن مع السّحرتي في ردّه على فكرة جلبرت موراي. فالفنان المتمكن هو القادر على أن يخلق من التعدد والفوضى وحدة، وأن يحوّل ما يختمر في اللاشعور المفكك إلى الشعور المنظم الذي يدعمه الخيال الخالق، محققاً التوزان

---

(١) المصدر السابق، ص٨٩.

(٢) السّحرتي، النقد الأدبي من خلال تجاربي، ص٦٦.

(٣) Gilbert Murray, The classical Tradition in poerty, New York, 1952, P. 138.

(٤) السّحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ص٩٠.

والانسجام بين كل المتناقضات والمتنافرات، بحيث تنصهر في كلّ موحد ضمن عملية الخلق الفنّي. يقول محمود السّمرة:

"إنّ أحسن أنواع التعبير ما كانت فيه جميع الأجزاء في الصّورة، سواء أكانت أساسية أم ثانوية، موضوعة في أماكنها اللائقة بها. والجزء الذي يكون في غير مكانه يسيء إلى المجموع، لأن الفنّ يتطلب انسجاماً بين جميع الأجزاء"[1].

مطران والوحدة الفنية:

أمّا خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) فقد قدّم ملاحظ نقدية رائدة في مطالبته بالترابط الفنّي بين أجزاء القصيدة. ويجمع عدد من الدارسين[2] أن مطران يعدّ من أوائل المجدّدين في الشعر والنقد، مشيرين إلى محاولتيه النقديتين: في مقدمة ديوانه التي وضعها سنة (١٩٠٨)، وتحدث فيها عن وحدة القصيدة، وفي مقدمة رواية "عطيل" لشكسبير التي ترجمها سنة (١٩١٢). ويرى هؤلاء الدّارسون أن لهاتين المحاولتين أهمية كبيرة في تحديد وجهة نظره في الأدب والنقد.

ويرى الباحث أنّ أقدم إشارة من خليل مطران تدل على توجّهه نحو وحدة العمل الفنّي كانت سنة (١٩٠٠م) حين كتب عن الشعر العربي يقول:

"وأخنى على الشعر تحوّله على الغاية الشريفة التي خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجاء. وأمثال هذه الأغراض في قصائد لا ارتباط بين معانيها، ولا تلاحم بين أجزائها، ولا مقاصد عامّة تقام عليها أبنيتها، وتوطد

(١) محمود السّمرة، مقالات في النقد الأدبي، ص٧٣.

(٢) منهم هاشم ياغي، النقد الأدبي الحديث في لبنان، ص٣٤٥.
ومحمد السربوني، خليل مطران، أروع ماكتب، ص٧٢.

بين أركانها. وربّما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر مايجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن لا صلة، ولا تسلسل، وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعيّة التي لا تجتمع الاّ لتتنافر وتتناكب في ذهن القاريء "[1].

وفي السنة التالية كتب، في المجلّة نفسها معلّقاً على قصائد مصرية لشاعر إيطالي، يقول:

" قرأنا في المجلّة البيضاء الفرنسية بعض قصائد لمحنا فيها أنّ الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها، قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة، إلاّ ما يحاول صاحب هذه المجلّة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف، التي هي أقرب فيما أظن إلى الصواب، وأشد تأثيراً في النفوس، وأوفى بمطالب العقول، ورغائب القلوب في هذا العصر "[2].

ويميل الباحث إلى القول: إن خليل مطران لم يبلور دعوة في هذين النّصين ولم يؤطر لنظرية في الوحدة، وإنما مهّد بهما لفهمه النظري المتكامل، الذي أفصح عنه في تقديم ديوانه حيث يقول:

" هذا شعر عصري وفخره أنه عصري، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدّهر. هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، فيقال فيه المعنى الصّحيح باللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته أو في موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها، وإلى تناسق معانيها، وتوافقها، مع ندور

---

(1) خليل مطران، المجلة المصريّة، العدد الثاني، السنة الأولى (١٦ يونيه، ١٩٠٠م)، ص ص٢٢-٢٤.

(2) المجلة المصريّة، ١٩٠١م، العدد الخامس عشر، آب، ص ص٩٣-٩٥.

التصور، وغرابة الموضوع، ومطابقة ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعر الحر، وتحرّي دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدر "[1].

فهو إذن يتقدم خطوة كبيرة في هذا النص، إذ يتحدث عن بناء القصيدة وتركيبها، ويرى أنه يقصد قصداً إلى تناسقها وضبطها ضبطاً محكماً، لا يخضع لعشوائية آتية من ضرورات الوزن أو القافية، وإنما هو يجهد في عملية الخلق الشعري، لتكون القصيدة منسجمة في ترتيبها.

ويشير أبو شادي إلى تنبه مطران إلى عدد من القضايا النقديّة منها قضيّة الوحدة، حيث يقول:

" لولا مطران لغلب على ظنّي أنّي ما كنت أعرف -إلا بعد زمن مديد- معنى الشخصية الأدبية، ومعنى الطلاقة الفنيّة، ووحدة القصيدة، والرّوح العالميّة في الأدب "[2].

ويرى طه حسين أن مطران يمثل شيئاً من المثل الأعلى الفنّي في هذا العصر، فهو يكره هذا الشعر الذي تستقل فيه الأبيات وتتنافر وتتدابر، ويريد أن تكون القصيدة ملتئمة الأجزاء[3].

ونضيف إلى ذلك أن مطران دعا أيضاً إلى التجديد في الصّورة الشعرية على أساس تشخيص مظاهر الطبيعة، وبث مظاهر الحياة من فكر وشعور وحركة وإرادة، مؤكداً أن التسلسل مظهر من مظاهر الوحدة في القصيدة[4].

فمطران يريد أن يجدّد حقاً بحذر شديد، بحيث لا يسقط القديم ولا يلغيه لما

---

(1) مقدمة ديوان الخليل، ج١، ص٩٠.

(2) أنداء الفجر، ص١١.

(3) طه حسين، حافظ وشوقي، ص١٠.

(4) انظر: مقدمة ديوان الخليل، ص١٠.

لهذا القديم من رسوخ في أذهان النّاس. ومما يؤيد ما أذهب إليه قوله:

"... وهكذا أحببت أن يبقى الشعر كما كان من ناحية البحور والرّوي والأساليب التي أحبها الناس من جهة معرفة اللغة بحق، وأن أدخل مقابل ذلك الوحدة على القصيدة بدلاً من أن تكون قصيدة متناثرة بأجزائها كلّ بيت منها لمعنى أو لغاية"[1].

ويترجح لديّ أنّ محاولة مطران في فهم وحدة القصيدة محاولة رائدة في حدود مطلب الترابط الفنّي بين أجزاء القصيدة، تستحق منا كلّ عناية واهتمام في مسيرة تطّور مفهوم الوحدة في نقدنا العربي الحديث. أما ما تناقله بعض الدارسين من أن مطران فهم الوحدة العضوية ونادى بها فقد جاء أوّل ما جاء من محمد مندور في كتابه "الشعر المصري بعد شوقي" الذي طبع سنة (١٩٥٥م)، إذ يقول فيه:

"وهذه الوحدة العضويّة مبدأ دعا اليه خليل مطران في مقدمة ديوانه، وأخذ به في طوال قصائدة القصصيّة والدّراماتيكيّة، بل في سائر شعره"[2].

وبعد مندور كتب محمد صبري السّربوني كتابه "خليل مطران: أروع ماكتب" فاكتفى بالإشارة إلى أن مطران امتدّ بصره إلى القصيدة كلّها، وأوجب عليها أن تكون وحدة متكاملة الأطراف متسقة المبنى والمعنى جميعاً، ورأى أن مثل هذه الوحدة لازمة من لوازم النّزعة الفنّية عند مطران، وهي أصل فني عام عنده، عليه مدار الشعر، كما عليه مدار غيره من الفنون كالرّسم والموسيقى[3]. بعد السّربوني كتب شوقي ضيف كتابه "في النقد الأدبي" سنة (١٩٦٢م) فدرس نص مطران الذي ألمعنا إليه، واعتبر هذا النص دليلاً على مطالبة مطران بتحقيق

(١) مجلة الطريق، المجلد الرابع، العدد الرابع عشر، ص٣٠.

(٢) الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص٢٢.

(٣) خليل مطران، أروع ماكتب، ص٧٢.

" الوحدة العضوية النامية " ، وصدى للوحدة العضوية في القصيدة الغربية[1] .

وفي الفترة نفسها (١٩٦٢م) أصدر محمد غنيمي هلال كتابه " النقد الأدبي الحديث " ، فوضع مطران في موضعه الذي يستحق حين قال :

" وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث ، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب . وكان خليل مطران أوّل من نبّه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة "[2] .

وعن غنيمي هلال أخذ أحمد مطلوب الرأي نفسه وأعاده في كتابه " النقد الأدبي الحديث في العراق " ، فقال : " وكان فهم المعاصرين للوحدة العضوية أولى من فهم القدماء وكان خليل مطران من أوائل الذي تنبهوا الى أنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة ، ولا تلاحم بين أجزائها ، ولا مقاصد عامّة تقام عليها أبنيتها . . . "[3] .

بعد ذلك أصبحت الفكرة متداولة بين الدّارسين ، فكانوا بين متوسط في الحديث عن القيمة النقدية لمحاولة مطران تلك وبين مبالغ معمّم . وكان من القاصدين المتوسطين محمد السعدي فرهود حيث يقول بعد دراسة نصوص مطران في موضوع الوحدة :

" فهذا مفهوم جديد لبناء العمل الأدبي يقوم على تعميق الصلّة الوثيقة بين المضمون والشكل في نظرة فنيّة تهتم بهما ، اهتماماً كليّاً "[4] .

---

(١) في النقد الأدبي ، ص١٥٨ .

(٢) النقد الأدبي الحديث ، ص٤٠٣ .

(٣) النقد الأدبي الحديث في العراق ، ص١٦٨ .

(٤) مراجعات في النقد ، ص١٠١ .

وتأتي باحثة لتبني على تلك الآراء، التي توسط بعض أصحابها: كغنيمي هلال وأحمد مطلوب، وغلا بعضهم الآخر، رأياً فيه قسط من التعميم، فتقول:

"أمّا الاتجاه إلى الوحدة العضوية بصورة صريحة، فقد ظهر لأوّل مرّة في كتابات مطران، وتتفق معظم الدّراسات على أنّ مطران هو رائد هذا الاتجاه"[1].

واضح مدى المبالغة في هذا القول من ناحيتين:

الأولى: أنّ الدّراسات الحديثة لم تتفق ولم يلتق أصحابها على رأي واحد كما لاحظنا.

والثانية: أنّ مطران، في نصوصه التي عرضناها لم يصرح بمفهوم الوحدة العضوية البتة، وإنما تشكل نصوصه تلك إطاراً لاتجاه نحو "الوحدة الفنية" التي تقوم على التسلسل والترابط الفنّي، ولمّا يصل مطران إلى الحديث عن الوحدة النّامية.

لقد وفق مطران في تطبيق مبدأ "الوحدة الفنية" القائمة على تسلسل الخواطر في الشعر القصصي، وفي بعض شعره الذاتي الغنائي كقصيدة "المساء" مثلاً التي تعد نموذجاً لرأيه في وحدةالقصيدة[2]، حتى إننا نستطيع، في بعض الأحيان أن نقسم قصيدته إلى أقسام يعبركل قسم فيها عن فكرة تسايرها عاطفة الشاعر وتهيء لها أن تكون لبنة في البناء الكلي من خلال تلاحم الأجزاء التي تبرز القصيدة كاملة.

ومن هنا، أرى أن المحور الأساسي الذي جدد من خلاله مطران يكمن في الاعتدال بين التحرر والمحافظة، فهو من ناحية يوافق زمانه فيما يقتضيه من الجرأة

(1) حياة جاسم، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العبّاسي، ص٩٥.

(2) انظر: ديوان الخليل، ج١، ص ص١٧-١٩.

على الألفاظ والتراكيب والبناء حتى لا يظل شعره صورة مكررة من القديم، ولكنه، في الوقت نفسه، محتفظ بأصول الثقافة العربية القديمة بما فيها من احترام أصول اللغة.

وقد لقيت دعوة مطران التجديديّة أو "بيانه الموجز" كما أطلق عليه، صدى واسعاً لدى الأدباء والنقاد، فهذا طه حسين يعترف بإعجابه بثورة الشاعر على القديم، وحرصه على الملاءمة بين شعره وعصره، ويرى أن مطران صاحب مذهب يصور به شيئاً من المثل الأعلى في الشعر الحديث[1].

شكري والوحدة التسلسلية:

ويعد عبد الرّحمن شكري من أوائل المتحدثين عن وحدة القصيدة مستفيداً من تفريق كولردج بين الخيال والوهم. كان ذلك في مقدمة ديوانه "الخطرات" الذي ظهرت طبعته الأولى سنة (١٩١٦م)، حيث يقول:

"ينبغي أن نميّز في معاني الشعر وصوره بين نوعين نسمّي أحدهما التخيّل والآخر التّوهم"[2].

والتخيل عند شكري هو أن يظهر الشاعر الصّلات التي بين الأشياء والحقائق ويشترط في هذا النّوع أن يعبّر عن حق. أمّا التوهم فهو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود. وهذا النّوع الثاني يغرى به الشعراء الصّغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار. ومثله قول أبي العلاء المعري:

---

(١) انظر: حافظ وشوقي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٣م، ص١٩.

(٢) عبد الرحمن شكري، الخطرات، جمع وتحقيق نقولا يوسف، ١٩٦٠م، ص٣٦٥. وطبعته الأولى سنة ١٩١٦م. وانظر: زكي كتانه، الأعمال النثرية الكاملة لشكري، مكتبة النجاح، ١٩٨١م، ص ص٥٩٠-٥٩١.

واهجم على جنح الدّجى ولو انه   أسد يصول من الهلال بمخلب

فالصّلة بين المشبّه والمشبّه به صلة توهم ليس لها وجود. أمّا أمثلة الخيال الصّحيح، فهو أن يقول قائل: إنّ ضياء الأمل يظهر في ظلمة الشقاء، كما يقول البحتري:

كالكوب الدّري أخلص ضوءه   حللُ الدّجى حتّى تألق وانجلى[1]

يبدو أنّ عبد الرحمن شكري وإن أفاد من كولردج في تفريقه بين الخيال والوهم، لم يتمثل فلسفته تمثلاً دقيقاً في النظر إلى العمل الأدبي على أنّه كلّ، وإلى الصورة الشعريّة على أنّها من خلق الخيال الخالق. فكما هو واضح يحاول شكري تطبيق هذه النظريّة الكليّة للقصيدة على بيت أو بيتين منفردين، ثمّ يحصر هذين البيتين في معنى ما، وكأنّه يحدّد معاني بعينها يتوفّر لها الخيال، ومعاني أخرى لا يكون فيها إلاّ التّوهم.

إنّ مفهوم كولردج الذي تبنّاه شكري كان يمثل فلسفة أعمق مّما فهم شكري، إذ نادى الأوّل بهيمنة الصّورة التي تنشر إحساساً واحداً في سائر العمل الفنّي، وذلك الإحساس المشترك هو الذي يخلق بدوره تلك الوحدة المطلوبة[2]. أمّا شكري، فقد اقتصر، في تطبيقه لمفهومي الخيال والوهم، على أبيات مفردة انتزعها من سياقها في القصيدة ناسياً أن فهم التجربة الشعريّة وإدراك قيمتها الفنيّة لا يتمّ للناقد إلاّ بعد دراسة صور القصيدة مجتمعة، وتتبع العلاقات الحيّة التي تنشأ بين أشكالها المجازيّة وبين معناها الجزئي والكلّي[3].

ولعلّ أبرز ما في فهم شكري لوحدة القصيدة أنه يناقض نفسه بين حديثه

(1) الأعمال الكاملة، ص ص.٥٩٠-٥٩١.

(2) انظر: بدوي، كولردج، ص١٥٨.

(3) انظر: كولردج، سيرة أدبيّة، ص ص٢٣١-٢٣٥.

النظري وتطبيقه. ففي حين ينحو باللائمة على من يحكمون على قصيدة شاعر بأبيات منها، ويرى أنّ من الخطأ أن يحكم النقاد على بيت واحد لأن قيمة البيت تكمن في الصّلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، وليس البيت إلا جزءاً مكمّلاً، ولا يصلح أن يحكم له أو عليه خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها، ومرد ذلك عند شكري أنه قد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بتفهم الصّلة التي بينه وبين موضوع القصيدة، ولذا فإنه ينبغي النظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة[1]، نجده لا يقتصر في تطبيقه على ماحذر النقاد منه، وإنما اكتفى بتطبيقاته على البيت الواحد أو البيتين!

وإذا تحدث شكري فيما مضى عن دور النّاقد، فإنّه لم ينس دور الشاعر في تحقيق وحدة القصيدة. وقد كان قوله في دور الشاعر دقيقاً منضبطاً، حيث يقول:

" ومثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النّقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصّورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً. وكما ينبغي للنقاش أن يميّز بين مقادير امتزاج النّور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميّز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كلّ جانب من الخيال والتفكير. وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع، فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل، وهي مغالطة غريبة، إذ أنّ كلّ موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة "[2].

والحق أن هذا النص هو أنضج ما قاله شكري في موضوع وحدة القصيدة، إذ يوضح لنا هذا النّص وغيره من النّصوص التي عرضناها أن شكريّاً من طلائع المجدّدين الرّوّاد الذين فهموا الوحدة فهما نظريّا جيّداً، إلاّ أنه لم يصل إلى

---

(١) المجموعة الكاملة لأعمال عبد الرّحمن شكري النثريّة، ص ص٥٩٢-٢٩٣.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٥٩٣، وديوان الخطرات، ص٣٦٧.

مستوى فهمه النظري في التطبيق.

العقاد والوحدة العضوية:

وينفرد العقاد بنظريّته في وحدة القصيدة، تلك النظريّة التي تنبع من فلسفة في الخيال والتّصور. فهو من أوائل النقاد المصريّين والعرب الذين ناقشوا المفاهيم الأدبيّة الحديثة، والقضايا الجماليّة في وقت مبكر نسبياً[١]. ولعلّ من أهم القضايا النقديّة والجمالية التي ناقشها العقاد قضيّة "الوحدة العضويّة" في القصيدة. وحتى يتسنّى لي أن أقدّم نظريّة العقاد في وحدة القصيدة أرى أنّه لا بدّ من الحديث عن فلسفة العقاد في فهم الصّورة والخيال، لأنّ كلاّ منهما مرتبط بالآخر.

إنّ حديث العقاد عن وحدة القصيدة لم يكن حديثاً عابراً، وإنّما هو حديث ترفده فلسفة في فهم الخيال مستقاة من الفيلسوف الألماني شيلنج، الذي يذهب الى أن أساس المعرفة لا يدركه العقل إلاّ بالحدس المباشر أو عن طريق الخيال، ومن هنا تأتي ضرورة الخيال للمعرفة الإنسانية[٢]، ومن فلسفة كولردج التي فصّلنا القول فيها. وعند العقاد أن الخيال قسمان:

الخيال العام: ويقابل الخيال الأوّلي عند كولردج، لأنه القوّة الحيويّة التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً. وهذا الخيال مشترك بين جميع النّاس في عمليات المعرفة حتى عند الإنسان البدائي. وهو ضروري للإنسان الذي لا يستطيع أن يتصل بالكون أو أن يهتدي إلى الطريق المفطور بعقله فقط، بل بالخيال أولاً، ثمّ بالعقل ثانياً[٣].

(١) David Semah, Op. cit., P.3

(٢) العقاد ناقدا، ص٤٨٦.

(٣) ساعات بين الكتب، ص٢٠٠، ص٢٢٣.

والخيال الشعري: وهو صدى للخيال العام، إذ يتناول الحقائق ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة، لا أن يتناول الحقائق فيمسخها أو يناقضها. وهذا الخيال هو الذي يبتكر، فإذا بك أمام الدّنيا وقد عرفتها من جميع جوانبها، عندما يخلع الشاعر على الحياة من روحه ونظرته واتجاهه وتعاطفه مع هذه الحياة[1].

وعند العقاد أن مثل هذا التعاطف ضروري جداً لإحداث عمليّة الامتزاج، وذلك لأن الحياة لا توجد بغير عطف، والعطف لا يوجد من غير تعبير[2]. والخيال الشعري هو الذي يقوم بعمليّة تجسيم للأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور بمعنى أنّه لا ينظر ولا يتلفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبداً، وأخذت في العمل موفقة مجيدة، وذلك عن طريق الأشكال للمعاني المجرّدة، أو خلق الرّموز لبعض الأشكال المحسوسة[3].

وقد جعل العقاد تطبيقاته من الأدب العربي القديم والحديث على حدّ سواء. فابن الرّومي، في قصيدته التي يصف فيها مشهد الشمس ساعة الغروب، يشكل خير مثال على نظريّة العقاد في الخيال، فابن الرّومي يصف الطبيعة في تلك الانشودة وصفاً يقتضيه ذلك الشعور، ويمليه ذلك التّصور المنبعثان من خياله الشعري، فيشف وصفه لها عن شغف الحيّ بالحيّ، وشوق الصّاحب إلى الصّاحب، وكأنه يحيا مع الشمس الغاربة حين تضع على الأرض "خدا أضرع" من دهشة الفراق. وهو يحيا مع النوّار حين تخضل الدّمع عيونه، وتهبط مع الليل شجونه... كلّ ذلك ينتظم في أنشودة واحدة لم تدع مزيداً، لفن اللون

---

(1) عباس محمود العقاد، الفصول، القاهرة، ١٩٢٢، ص٣.

(2) مطالعات في الكتب والحياة، القاهرة، ١٩٢٤م، ص٥.

(3) العقاد ناقدا، ص.٤٩.

والحركة، ولامزيداً لوحي الخيال والسّليقة[1].

ويتحدث العقاد عن الإحساس والخيال، فيؤكد أنّ أحد عيوب الشعر العربي هو الوصف الحسّي المتمثل في التشبيهات الحرفيّة (Verbal Similes)، التي تهدف إلى مقارنة شيئين متشابهين في المظهر[2]. وينسب التفكك في القصيدة العربيّة إلى عدم خصوبة الخيال، الذي يصهر كلاً من العواطف والأفكار المختلفة، ويجمعها في وحدة متجانسة ومتكاملة[3].

وينطلق العقاد في فهم وحدة القصيدة من خلال فهمه للخيال الذي يخلق هذه الوحدة فالقصيدة عنده بنية حيّة، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار. ولعلّ أوضح كلام للعقاد بخصوص الوحدة ما ورد في كتابه "الديوان"، حيث يقول:

"والقصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنيّاً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصّورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيّرت النّسبة أخلّ ذلك بوحدة الصّنعة وأفسدها". والقصيدة عنده:

"كالجسم الحيّ يقوم كلّ قسم منه مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلاّ كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة"[4].

واضح أنّ العقاد يطالب مطالبة صريحة لا لبس فيها بالوحدة الحيّة النّامية، وإن لم يورد لفظ الوحدة العضويّة في نصه. فالقصيدة عنده جسم حيّ متناسق

---

(1) انظر: ابن الرومي: حياته من شعره، ص ص.٢٩٠-٢٩١.

(2) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص ص٦٨-٧٥.

(3) ساعات بين الكتب، ص٣٤٦.

(4) مراجعات في الأدب والفنون، ص١٠٣.

الأعضاء، يقوم كلّ عضو فيه بوظيفة لايعدوها إلى غيرها. وهو لا يريد أن تكون القصيدة كأمشاج الجنين المخدّج بعضها أشبه ببعض، ولا كأجزاء الخلايا الحيويّة الدّنيئة التي لا يتميّز لها عضو، ولا ينقسم فيها وظائف وأجهزة. وإنما أن تكون مبنيّة بناء دقيقاً، كلّ جزء فيها يقوم بوظيفة شأن أعضاء الجسم وأجهزته.

ويترجّح لديّ أنّ العقاد كان أكثر النقاد الروّاد تحديداً وعمقاً وشمولاً في نظريّته، وإن اعترف بأنّ شكريّاً كان أسبق إلى التحدّث عن هذه الوحدة، وآية ذلك عندي أنّ حديث العقاد حديث جامع، وهو جزء من نظرة متكاملة، شغلته في غير كتاب من كتبه، وكان يهدف من خلالها إلى التجديد في بنية القصيدة نفسها. ويعتبر العقاد أوّل من استخدم مصطلح البنية الحيّة من نقادنا الرّوّاد، إذ يقول:

"فقد أصبح للقصيدة اسم يعرف وبنية كالبنية الحيّة لا تسمح بتقديم بيت على بيت. وقد كانت القصيدة قبل ذلك مجموعة من الأبيات لا تتسمّى باسم، ولا تتميّزبعنوان. كذلك كان الشاعر يصف عشرين إنساناً في مقام التقدير أو مقام الرّثاء، ولكنك تستطيع أن تنقل الأسماء بينها كما تشاء فلا تتغيّر الملامح، ولا تتغيّر الأزياء، لأن الشاعر كالطرزي الذي يصنع الملابس المجهزة لجميع اللابسين، وليس كالطرزي الذي يصنع لكل لابس كسوة محكمة لا تصلح لغيره"[1].

إن دعوة العقاد إلى وحدة القصيدة واضحة أشدّ ما يكون الوضوح، وفي غير ما نص وموقف. فهو أوّل من عقد مقارنة واضحة المعالم بين بناء القصيدة العربيّة وبناء القصيدة الأوروبية في قوله:

"إنك ترى الارتباط قليلاً بين معاني القصيدة العربيّة، ولا ترى قصيدة أوروبية تخلو من رابطة تجمع بين أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متناسقة.

---

(١) دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص٣٨.

ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت، وكانت وحدته عندهم القصيدة. فالأبيات العربية طفرة طفرة، والأبيات الإنكليزية موجة تدخل في موجة، لاتنفصل من التيّار المتسلسل الفياض "[1].

ومع ما في حديث العقاد عن القصيدة العربيّة من تعميم لانقبله، إلاّ أن منهج العقاد القائم على الرّبط بين أجزاء الرؤية الشعريّة ربطاً داخلياً محكماً، ونظرته التكاملية وما تقوم عليه من الوحدة الباطنة لظواهر الأشياء، كلّ ذلك يشي بفهمه فكرة البنية العضوية.

ويتحدث العقاد عن مجمل النّظرة النقديّة السائدة عند بعض النقاد العرب القدامى الذين يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائماً بنفسه لا عضوا متصلاً بسائر أعضائها، فيقولون: أفخر بيت، وأغزل بيت، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد، كأن الأبيات في القصيدة حبّات عقد تشترى كلّ منها بقيمتها، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبّات شيئاً من جوهرها. ويذهب العقاد إلى أن هذا أوّل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة، وتقطع النفس بها، وقصر الفكرة، وجفاف السّليقة، فكأنّما القريحة التي تنتظم هذا النّظم وبصات نور متقطعة وليست كوكباً صامداً متصل الأشعة يريك كلّ جانب وينيرلك كلّ زاوية وشعبة. أو كأنّما هي ميدان قتال فيه ألف عين، وألف ذراع وألف جمجمة، ولكن ليس فيه بنية واحدة حيّة[2].

فهذا فهم يكشف عن ثقافة نقديّة وجماليّة، وليس كما قيل: إن العقاد لم يأت بجديد في الحديث عن الوحدة إلاّ إعادة الصياغة لعبارة الجاحظ المشهورة

---

(1) ساعات بين الكتب، ص٣٤٦.

(2) الدّيوان، ص١٣٢.

"الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[1].

وثمّة سبق آخر سجّلة العقاد سبق به زملاءه الرّواد في حديثه عن الصّورة الشعريّة وعلاقتها بوحدة القصيدة، كيف تلتقي مع قريناتها من الصّور الأخرى لتؤدي وظيفتها في وحدة العمل الأدبي واتصال أجزائه. لقد أوضح العقاد أنّ علاقة الصّورة الشعرية في القصيدة ذات البنية العضوية الحيّة هي علاقة الجزء بالكل، بحيث تنتقل بين أبيات القصيدة من صورة إلى أخرى، ومن حركة إلى حركة تأتي عليها وقد استعرضت في خيالك متحفاً واسعاً من الأشكال والخطوط عملت فيه القريحة والنّظر، واشترك فيه الفن والإحساس، وروى لك أصدق الرّواية عن عين تلمح فتعي، ونفس تحس فتستوعب، وخيال يدّخر الجمال المنظور فيثرى بالألوان والسّمات[2]. بَيْدَ أن اقتصار العقاد في فهم الوحدة على المدرسة الرّومانسية الانكليزية وعدم التفاته إلى النقد العربي القديم، وهو مأخذ عليه، ربما يعود في جزء منه إلى أن المعطيات الثقافية التي كانت متوافرة حين كتب "الديوان"[3] لم تتح له معرفة الأصول التراثية كما هي متاحة الآن، فكأن صورة النقد العربي فيما يخص موضوع وحدة القصيدة شبه غائبة تقريباً.

(١) محمد علي هديّة، الصّورة في شعر الديوانيّين، ص١٦.

(٢) مراجعات في الآداب والفنون، ص١٦٦، وانظر: العقاد ناقدا، ص٤١٨.

(٣) طبع الديوان طبعة ثانية، ١٩٢١م.

العقاد وتطبيق نظريّته في الوحدة:

قلنا إنّه لامندوحة من الاعتراف بفضل العقاد في فهم وحدة القصيدة. ولكنّ سؤالاً يبدو على قدر كبير من الأهمية، وهو كيف فصل العقاد نظريته حين نظر في الشعر نفسه؟ هل أبقى على فهمه النّظري العميق في تحليل القصائد ودراستها، أم أنه اختلف بين التنظير والتطبيق؟

أمامنا قصيدة أحمد شوقي في رثاء مصطفى كامل التي أولها:

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما في مأتم والدّاني[1]

لقد قام العقاد بدراستها ونقدها فاتهمها بالتفكك، وبأنها مجموع مبدّد من أبيات متفرّقة لا تولف بينها وحدة غير الوزن والقافية. وأطلق عليها "كومة من الرمل المهيل" بسبب انعدام الشعور الذي ينتظمها ويؤلف بينها.

ومن أجل إثبات مافي قصيدة شوقي من تفكك، يروي العقاد القصيدة كما ألفها شوقي، ثمّ يعيد ترتيبها على نحو آخر لتصير قصيدة حقاً، لأنها قبل ذلك ليست قصيدة، وإنّما هي أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها[2]. وبعد هذا التريب الجديد الذي وضعه العقاد يعقب قائلاً:

" . . . كذلك انتظمت لشوقي مرثاة في مصطفى كامل وسمّاها قصيدة، لأنها لم تأب أن تستقر في قرطاس واحد. ولقد كان أحرى بها أن تسمى أربعة وستين بيتاً منظومة في كل شيء، أو في لا شيء. فاعتبرها أيّها القارىء على هذا الترتيب، ثمّ خذها على ترتيب آخر أربعة وستين بيتاً لم تزد ولم تنقص، ولم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلّها ربحت وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً"[3].

---

(1) القصيدة في الشوقيّات، الجزء الثالث، ص ص١٥٧-١٦٠.

(2) الدّيوان، ص١٣٢.

(3) الدّيوان، ص١٣٦.

يتضح لي أن فهم العقاد النّظري لوحدة القصيدة لم يسعفه في دراسة قصيدة شوقي وتحليلها. إنه يقوم بتطبيق مفهومه بشكل منطقي صارم يرفض إمكانية تقديم بيت في القصيدة على آخر. إنّ القصيدة، وبخاصة الغنائية، لا يمكن أن تخضع لمثل هذه الصرامة في النّظر إليها، إذ ثم شيء من المرونة في القصيدة يسمح بتقديم بيت على آخر، أو مقطع على سواه، ما دامت القصيدة تخضع لعاطفة مسيطرة سائدة تشد كلّ أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض. وليس هذا فحسب، بل إنّ بعض المدارس الأدبيّة كالمدرسة الرّمزية مثلاً تفترض وجود نوع من التّباعد والتنافر الظاهري بين بعض أجزاء القصيدة وبعضها الآخر، إذا كان مثل هذا التنافر موظفاً توظيفاً إيحائياً، وإذا كان ثمّة نوع من الوحدة العميقة الخفيّة تضم كلّ هذه العناصر المتنافرة في الظّاهر، وتصهرها في كيان نفسي وفني واحد[1].

لقد غاب عن العقاد أن القصيدة تختلف عن المناقشة المنطقيّة في أنّها ليست خلاصة للأجزاء المفردة التي تتكون منها، ولكنّها تنسيق للعلاقات الحيّة بين العبارات والصّور، يقوم به الشاعر ليجعلها جميعاً تثير أو تسند أو تنسخ بعضها بعضاً، وإنّما الأمر في تنظيم الانفعالات، واخضاع التعدد للوحدة، واستخراج النّظام من الفوضى[2].

وملحظ آخر على دراسة العقاد قصيدة شوقي وهو أن الإخلال في تسلسل أبياتها التي أعاد العقاد ترتيبها على صورة ثانية، لا يغيّر من المضمون الصوري (مضمون الصور)، وبالتالي لا يغيّر من المضمون الفكري شيئاً. وآية ذلك أنّ الذي غيّره العقاد هو تسلسل وصول أبيات القصيدة إلى القارىء وحسب. لم يغير العقاد مثلاً من سيطرة عاطفة واحدة أو شعور واحد على القصيدة. وإذن المشكلة تكمن في تنظيم فهم القارىء لمضمون الصّور، ونقل ذلك المضمون إليه

(1) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة، ص٣٠.

(2) انظر: إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص٢٧، ص٥٤.

متسلسلاً متتابعاً، بحيث يحمل القارئ أو المتلقي على استيعاب الظواهر المصورة على نحو أكمل، ومن ثمّ على زيادة تأثيرها الفكري والعاطفي[1]. ومثلما تلقى العقاد هذه القصيدة بالرفض، فإن من حق الآخرين أن يتلقوها بالقبول أو الرضى على وفق فهم كل واحد وخلفيته الفكرية والفنية.

وثمّة تطبيق آخر للعقاد في وحدة القصيدة في دراسته لابن الرّومي، إذ رأى في قصائده مثلاً على طول نفسه، وشدّة استقصائه المعنى، واسترساله فيه، وخروجه بهذا الاسترسال على سنّة النّظامين الذين جعلوا البيت وحدة النّظم، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد قلّ أن يطّرد فيه المعنى إلى عدة أبيات، وقلّ أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير. ويرى العقاد أن ابن الرّومي بهذا النّهج خالف سنّة النّظامين، وجعل القصيدة "كلا" واحداً لايتم إلاّ بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه، فكأن قصائد ابن الرّومي موضوعات كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض، ولاتنتهي حتى ينتهي مؤدّاها، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة[2].

ونلحظ شيئاً من التعميم والمبالغة في دراسة العقاد لابن الرّومي حين يذهب إلى أنّ ابن الرّومي قد وفّر لقصائده الوحدة، إذ ليس في البيت كلمة واحدة إلاّ لها مكانها من الصّورة، ونصيبها من التّلوين والتمثيل والتبيين، كالمياه التي تسور في العيدان كأنّ لها وجيباً أو دبيباً يتبعه النّاظر بعينه، ويصغي إليه بأذنه، والسحائب لا تفرق بين حركتها وركودها، لأنها أطبقت على أغوار البلاد ونجودها، وهات ماشئت من صور له في وصف الإنسان والحيوان والنبات والجماد، فإنك لتجد

---

(١) انظر: فينوغرادوف، مشكلات الشكل والمضمون، ص١٣٤.

(٢) عباس محمود العقاد، ابن الرّومي: حياته من شعره، ص ٣٢٦.

فيها كلها مثل هذا الصّدق، ومثل هذه الحركة، مثل هذه الحياة[1].

ولعل تخبط العقاد في تطبيق فهمه النظري للبنية الحيّة العضوية على قصيدة أحمد شوقي، وعلى بعض قصائد ابن الرّومي كان مبرراً كافياً لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ليقولا إنه لم يفهم الوحدة العضوية[2].

وصفوة القول إن العقاد تقدم معاصريه فيما أفاده من النقد الغربي في تنظيره حول "وحدة القصيدة"، ولكنه أخفق حين لجأ إلى تطبيق وجهة نظره النقدية على الشعر العربي قديمه وحديثه، واختلط عليه الأمر وبخاصة حين رأى بأن القصيدة السليمة البناء المتمتعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على غيره. ويتفق الباحث في هذا الصدد مع ما ذكره محمد مندور من أن الدعوة إلى الوحدة العضوية قد تكون سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية، ولكنها لا تكاد تتصوّر في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في نسق وضعي محدد، حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا القياس[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص٣١١.

(2) انظر: في الثقافة المصرية، ص ٤٤.

(3) انظر: النقد والنقاد المعاصرون، ص ١٠٢-١٠٥.

المازني ووحدة الموضوع:

ومن النقاد الرّواد الذين كان لهم مساهمة في دعم وحدة القصيدة المازني الذي كان الباحثون والدّارسون[1] يشيرون إليه من خلال حديثهم عن جماعة الديوان وحسب. وإذا استثنينا وجهة نظره المتضمنة في كتاب "الدّيوان" الذي ألّفه بالاشتراك مع العقاد، فإنّنا نعثر له على قول مفاده أنه يؤمن بالنّظر إلى القصيدة جملة لا أبياتاً متفرّقة. يقول المازني:

"إنّ مزية المعنى لا تكمن في شرفه بقدر ما تكمن في صحّة الصّلة التي أراد الشاعر أنّ يجلوها عليك في القصيدة جملة. فقد يتاح الإعراب عن هذه الصّلة في بيت أو بيتين، وقد لا يتأتى ذلك إلاّ في قصيدة طويلة. وهذا يستوجب أن ينظر القاريء في القصيدة جملة لا بيتاً كما هي العادة"[2].

وبدا ليّ أن دور المازني -فيما عدا ذلك- اقتصر على التشجيع والتّرويج لهذا المذهب الجديد. فقد كتب، بعد صدور الجزء الثالث من ديوان العقاد، يقول:

"لأوّل مرّة في تاريخ الأدب المصري والعربي أيضاً يرى القارئ عملاً فنياً قائماً على فكرة معيّنة تدور على محورها القصيدة وتجول. ولعلّ هذا من أظهر مميّزات الأدب الحديث وأكبرها. فقد كان الرّجل يقول القصيدة مسوقاً إلى قرضها بباعث مستقل عن النّفس، ولكنك هنا ترى بناء مشيّداً نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلّة طبيعيّة مشروحة، وأعمل الشاعر ذهنه في جملتها وتفاصيلها، ثمّ أفرغها في قالب تخيّره بعد الرّويّة، وعرضها في أسلوب فنّي موسيقي أبدعه لها"[3].

---

(١) انظر: السّعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص ص ١٠٥-١٠٨.

(٢) حصاد الهشيم، ص ٢٣٥، وطبعته الاولى، ١٩٢٥م.

(٣) حصاد الهشيم، ص ٣٥.

فالمازني يشير هنا إلى وحدة الفكرة أو وحدة الموضوع التي تجعل من القصيدة بناء واحداً. وهو يمتدح هذا النهج العقّادي ويرى أنه يحق لنا أن نباهي بهذه الآية الفريدة في لغة العرب براعات الغرب، لأنها دليل على انتهاء دور الرّكود وبداية دور البناء الفنّي[1].

ويناقش المازني قضيّة أخرى تتصل بوحدة القصيدة في التطبيق، فيلمع إلى من يعيبون مذهبهم النقديّ الجديد بحجة أنّهم لم يستطيعوا أن يقدموا في شعرهم بعض ما طالبوا به في كتاباتهم النقديّة، وبخاصة فيما يتعلق بابتكار المعاني ووحدة القصيدة، فيقول:

"وقد لا نكون أحسنا صوغ القريض ورياضة القوافي، ولكنّ خيبتنا لا تصلحُ أن تكون دليلاً على فساد مذهبنا وعقمه، إذا صحّ أننا خبنا فيما تكلفنا، وهو ما لا نظنه"[2].

ويتصل بحديث المازني عن وحدة القصيدة حديثه عن الخيال والتصوير وموقفه من النّظريّة الرّومانسية التي فصّلنا القول في بعض ما طرحته من قدرة الخيال على الخلق والإبداع. فقد ظهرت الخصائص الرّومانسية واضحة في كتاباته النقديّة وفي أدبه الإنشائي على حد سواء[3]، وبخاصة في كتابه حصاد الهشيم[4].

---

(١) حصاد الهشيم، ص ٣٩.

(٢) حصاد الهشيم، ص ص١٥٧-١٥٨.

(٣) محمود الرّبيعي، في نقد الشعر، ص ١١٧.

(٤) انظر: حصاد الهشيم، مقال بعنوان "التصوير والشعر الوصفي"، ص ١٢١ وما بعدها تجد أثراً واضحاً للألماني ليسينج في الحديث عن التصوير الفني.

نعيمة ووحدة المعنى:

ونستطيع أن نضمّ إلى هؤلاء الروّاد ناقداً آخر من مدرسة المهجر تبنّى وجهة نظر جماعة الدّيوان في وحدة القصيدة، ذلك هو ميخائيل نعيمة. يذهب نعيمة إلى أنّ جماعة الدّيوان حققت حلماً من أحلامه بإصدارها الدّيوان. ويبدأ نعيمة حديثه بمقدمة أدبية يعرب فيها عن سعادته لظهور هذه الجماعة المجددة، ثمه ينتقل بعد تلك المقدمة الانطباعيّة إلى الثناء على جماعة الدّيوان لأنها رفضت أن تتناول غذاءها الأدبيّ من قصع أجدادها وبملاعق أجدادها، بل فضلت أن تطبخ طعامها بيدها، وأن تمضغه بأسنانها لا بأسنان سواها[1]. ويتابع نعيمة تأييده للنهج الذي انتهجه صاحبا "الدّيوان"، ويؤكد أنّه لا يلوم العقاد الذي صّوب مدافعه مرّة واحدة على شوقي ليظهر لأتباعه ما ليس خافيا عن كل من عنده ولو قليل من الذوق في الأدب والفن، فيتساءل قائلاً:

"فمن ذا من الذين تفتحت بصائرهم الأدبية يطالع منظومات شوقي لا يرى فيها ما يراه العقاد من التفكك، والإحالة، والتقليد، والولوع بالأعراض دون الجواهر"[2].

ويبدو أنّ نقد العقاد قد راق نعيمة كثيراً، فتابع خطّه وانتهج نهجه في دراسة قصيدة أخرى لأحمد شوقي بعنوان "الدّرة الشوقيّة" التي مطلعها:

أنادي الرّسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أثابا[3]

ووفق المنهج الذي اختطه العقاد يقوم ميخائيل نعيمه[4] بتحليل هذه القصا ئد

---

(١) الغربال، ص ٢١٠.

(٢) الغربال، ص ٢١٥.

(٣) القصيدة في الشوقيّات، الجزء الأول، ص ص٦٤-٦٨.

(٤) الغربال، ص ص ١٤٥-١٥٤.

ودراستها، فيخرج بنتيجة مؤدّاها أنّ القصيدة تحوي أمثالاً كثيرةلوصف سطحي لا يحرك فكراً في رأس، ولا يرسم صورة في مخيلة، ولا يهيج عاطفة في قلب.

ويعترف نعيمة بأنّ في القصيدة من الوصف الشعري ما يكاد يشفع لتلك الترهات لو لم يكن ضائعاً بين أبيات جاءت حشواً، فبان كضمّة من الزّهر في حقل من العوسج. فهذه الدّرة الشوقيّة مليئة بالحشو والتناقض في المعاني، والانتقال الفجائي الغريب من صورة إلى أخرى دون مبّرر شعري.

وبعد ذلك ينتقل نعيمة للحديث عن تناقض المعاني في القصيدة فيجدها كثيرة جداّ. ويختتم نعيمة حديثه ناقداً القصيدة نقداً يستحق أن ننقله بتمامه، حيث يقول:

" ومتى انقلب الشاعر فجأة من نائح يبكي "الدّمن البوالي" إلى مادح يرى في قومه ملائكة يتلألأ على وجوههم نور العلم والإيمان، إلى شيخ أو قسيس يعاتب ربّه ويسترحمه، إلى اقتصادي يبحث عن أسعار المعيشة وأسبابها، إلى عالم اجتماعي يناضل عن الفقير. . . . متى تقلّب الشاعر هذا التقلب السّريع بين مطلع القصيدة وختامها، ولم يترك في النّفس سوى رنّة القافية المتتابعة، حار في أمره النّاقد، وسدّت في وجهة السبل، فلا حول ولا! "[1].

---

(1) الغربال، ص ١٥٤.

الوحدة عند الجيل الثاني من النقاد:

احتدم النقاش بين النقاد والدّارسين المحدثين حول تحقق هذه الوحدة في القصيدة العربيّة القديمة، فكانوا بين مثبت لها وناف. أما نافو الوحدة، فالقصيدة العربيّة عندهم خواطر جزئية متفرقة غير متسلسلة لايجمعها إلا الوزن والقافية، وأما الذين يثبتون تحققها فمختلفون في نوعها: فمنهم من رآها "وحدة معنوية"، ومنهم من حسبها "وحدة عضويّة"، وآخرون جعلوها "وحدة نفسية" . . .، حتى بات استخدامهم لمصطلح الوحدة غامضاً وتعوزه الدقة. وهذا أثار إشكالية جديدة في تطبيق ذلك المفهوم النقدي والجماليّ.

ولعلّ تركيز الأذهان النقدية على موضوع الوحدة جعل الكثيرين منهم يحاولون دراستها، فكانوا بين ناقد مدرك لأسسها التي تقوم عليها، ودارس غير مدقق في أصولها. وقد أسلمني امتحان هذه المسألة النقدية إلى تصنيف أصحابها بين من ينفون عن القصيدة العربيّة القديمة أي نوع من الوحدة وهؤلاء مغالون غير مدققين، ومن يثبتون نوعاً من الوحدة للقصيدة العربيّة، ولكنهم متفاوتون في فهمهم.

طه حسين والوحدة المعنوية:

وحين نستعرض دراسات نقادنا المحدثين نجد أن طه حسين هو أوّل من توّفر على دراسة "الوحدة المعنوية" في قصيدة لبيد، دراسة جماليّة متعمقة، وأمعن في الرّبط بين عناصرها وعلاقاتها، ممسكا بالخيط المعنوي الذي يحقق لها بناءً فنيّاً مكتملاً.

ويبدو ليّ أن لهذه الدّراسة أثراً واضحاً فيما تلاها من دراسات وإن يكن بعض النقاد قد اختلفوا مع طه حسين في نوع هذ الوحدة، أو وسّعوا من مدلول المصطلح، كما فعل محمد مصطفى بدوي ومحمد زكي العشماوي، أو التقوا معه في النتيجة التي توّصل إليها من أن الحكم على القصيدة الجاهليّة بخلوّها من الوحدة الفنيّة أو العضويّة تحتاج إلى قدر من التعديل، ولكنّهم أضافوا إليه بعض ما أفادوه من تطوّر النقد الحديث.

ويرى طه حسين في معرض ردّه على المستشرقين الذين زعموا أنه لا وجود للوحدة في القصيدة العربيّة، أن الاختلاف في رواية بعض الرّواة هو الذي أعطى للمستشرقين صورة سيئة كاذبة عن الشعر العربي، فخيل إليهم أنه غير متسق ولا مؤتلف، وأن الشخصيّة الشعريّة لا وجود لها في القصيدة، وأنك تستطيع أن تقدّم وتؤخر، وأن تضيف الى الشاعر شعر غيره[1]. ويؤكد طه حسين أنه إذا صحّ هذا القول في الشعر الجاهلي، فإنّه لا يصح في الشعر الإسلامي، فيقول:

"فأنا أتحدّى أيّ ناقد أن يعبث به أقلّ عبث دون أن يفسده، وأنا أزعم أنّ وحدة القصيدة فيه بينة"[2].

---

(1) في الأدب الجاهلي، ج١، ص ٢٠٤.

(2) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

وفي "حديث الاربعاء" يخصص "ساعة مع لبيد" فيدرس معلقته المشهورة:

عفت الديار محلها فمقامها … بمنى تأبّد غولها فرجامها

فيبين ما تتمتع به القصيدة من وحدة معنوية[1]، كما سنرى. وفي كتابه "حديث الشعر والنّثر"، يقف طه حسين على قصائد البحتري[2]، وبعض قصائد لابن الرّومي[3]، مؤكداً أنّ المرء لا يستطيع تقديم جزء على جزء فيها، وأن الوحدة المنطقيّة تتهيأ لها، فيقول:

"ومع أنّ هذه القصيدة لا تكاد تتجاوز تسعة وعشرين ومائة بيت فقد ألمّ فيها بفنون مختلفة، فهو مادح، وهو محاور، وهو واصف، وهو بالغ بعتابه حدا نستطيع أن نقول إنه الهجاء.. وهو على هذا حريص أن يرتب قصيدته وأن لا يرسلها إرسالاً، وإنّما هو كأبي تمام يرتب قصيدته ترتيباً منطقياً دقيقاً. فأنتم حين تقرأونها لا تستطيعون أن تقدموا جزءاً على جزء، وإنما تقرأونها كما رتبها هو. وأنتم مضطرون إلى أن تنتقلوا معه من معنى إلى معنى، ومن فصل من فصول القصيدة إلى فصل آخر[4]".

استشعر طه حسين بعض ما ترمى به القصيدة العربيّة القديمة من تفكك، ومن أن أكبر عيب يمكن أن يوجه إليها هو أنها ليست وحدة ملتئمة الأجزاء، وإنّما تأتيها الوحدة من القافية والوزن، فقال على لسان صاحبه الذي يحاوره:

"على أنّ هناك شيئاً آخر أراك تتعمد إهماله والإعراض عنه، لأنك تشفق فيما أظن من التعرّض له والوقوف عنده، وهو وحدة استقامة بناء القصيدة. فأنت تعلم ما يقوله الناس من أنّ أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربيّة في الشعر

---

(١) حديث الأربعاء، ج١، ص ص٢٨-٤٠.

(٢) من حديث الشعر والنثر، ص ص١١٥-١٣٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ص١٣٧-١٥٠.

(٤) من حديث الشعر والنثر، ص ١٤٩.

القديم خاصّة هو أنها ليست وحدة ملتئمة الأجزاء، فلولا أن لبيدك هذا اختار البحر الذي اختاره، والقافية التي اختارها لما تشابهت أجزاء قصيدته، ولما اتصل بعضها ببعض، ولكانت أبياتاً منثورة لا قران لها، فحدّثنا عن هذه الوحدة ما صنع اللّه بها في شعر القدماء؟ "[1]. ويأتي جواب طه حسين:

" صنع اللّه بها خير ما يصنع بآثاره فأوجدها وأتقنها وأتمها إتماماً لا شك فيه ولا غبار عليه. وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلاّ ضحكت وأغرقت في الضحك! "[2].

يرى طه حسين أن القول بتفكك القصيدة العربيّة واقتصارها في وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث أوّلا، والقصور عن تذوّق الأدب العربي القديم ثانياً. والذين ينكرون الوحدة المعنويّة للقصيدة العربيّة القديمة إنّما يندفعون إلى هذا الإنكار لسببين:

الأوّل: عدم دراستهم الشعر العربيّ كما ينبغي، وعدم تعمقهم أسراره ومعانيه، وإنّما يدرسونه درس تقليد، ويصدّقون فيه ما يقال لهم من الكلام في غير تحقيق ولا استقصاء.

والثاني: قبولهم ما يقوله الرّواة، وما ينقلونه إليهم في غير تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق، وما نشأ عن ذلك من اضطراب في الشعر بسبب الذاكرة التي أضاعت منه ما أضاعت، وخلطت فيه[3].

ويقف طه حسين على قصيدة لبيد الميميّة ليبحث عن علاقاتها المتداخلة، فيحللها تحليلاً جمالياً، مبرزاً الخيط المعنوي الذي يوحد عناصرها، ويؤكد أنها

---

(١) حديث الأربعاء، ج١، ص.٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ص.٣٠-٣١.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص ٣٢.

بناء متقن محكم، لايمكن تقديم بيت فيها على آخر، أو تأخيره عنه. فالمحيط المعنوي واضح ابتداء من وقوفه على الأطلال في قوله:

عفت الديار محلها فمقامها — بمنى تأبد غولها فرجامها

فمدافع الرّيان عرّيَ رسمها — خلقا كما ضمن الوحيّ سلامها

دمن تجرّم بعد عهد أنيسها — حجج خلون حلالها وحرامها

فالقاريء لهذه الأبيات مضطر بحكم المعنى أن يحتفظ لها بترتيبها لأن المعنى يفرض ذلك عليك فرضا، فلا تستطيع فيها أن تقدم بيتاً ولا أن تؤخره، وإنما أنت مضطر إلى أن تدعه كما وضعه صاحبه[1].

ويستمر ذلك الخيط المعنوي حين يمضي الشاعر الى وصف الدّيار، وما مرّ بها من الأحداث والخطوب على هذا النحو من الترتيب الدّقيق الذي لا سبيل إلى تغييره، حتى يقول:

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا — صمّا خوالد ما يبين كلامها

عريت وكان بها الجميع فأبكروا — منها وغودر نؤيها وثمامها

فبلغ الشاعر إربه وأبلغك إربك من ذكر الدّيار ووضعها، ثمّ انتقل من هذا المعنى إلى أشد المعاني اتصالاً به ولزوما له، وهو ذكر الأحبة الذين ارتحلوا عن هذه الدّيار، وما يثيرون في نفسك من شوق إليهم، وكلف بهم:

شاقتك ظعن الحي حين تحمّلوا — فتكنّسوا قطنا تصرّ خيامها[2]

حتّى إذا تمّ إنشاء هذا الجو الشعري المقنع أدركه حزمه وعزمه فأخرجاه من

---

(1) حديث الأربعاء، ج١، ص ص ٣٢-٣٣.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٣.

البكاء والحزن إلى تصوير يأسه من صاحبته في هذين البيتين البديعين:

بل ما تذكّر من نوار وقد نأت وتقطّعت أسبابها ورمامها

مريّة حلّت بفيد وجاورت أهل الحجاز فأين منك مرامها[1]

وبعد أن أتمّ هذا المعنى إتماماً انتهى إلى نتيجته المحتومة، وهي اليأس المريح، والتعزّي عن الحزن بالارتحال:

فاقطع لبانة من تعرّض وصله ولخير واصل خلّة صرّامها

واحب المجامل بالجزيل وصرمه باق إذا ضلعت وزاغ قوامها

وتعزّ عن هذا كلّه باقتحام الصحراء وتجشم أهوالها:

بطليح أسفار تركن بقية منها فأحنق صلبها وسنامها[2]

وهكذا يستمر طه حسين في تحليل قصيدة لبيد متنقلاً من معنى إلى معنى حتى يأتي إلى نهايتها مثبتاً التئام أجزائها، وحسن تنسيقها، وملاءمة الموسيقي لها بما يجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية. ويبدو أن طه حسين يدرك من طرف خفي أن ما يصح لهذا الشاعر قد لا يصح لغيره من الشعراء، فيختم قوله محترزاً من أن يقع في حكم عام وموجها الكلام لمحاوره الوهمي:

"حسبي يا سيّدي أني قد استنقذت هذه القصيدة مما تصبّون على الشعر العربي القديم من عيب وإنكار، على أني لست يائساً من أن استنقذ قصائد أخرى من عيبكم وإنكاركم"[3].

---

(1) حديث الأربعاء، ص ٣٢.

(2) حديث الأربعاء، ج١، ص ٣٩.

(3) المصدر نفسه، ص ٣٩.

لقد استطاع طه حسين في دراسة القصيدة العربيّة القديمة من داخلها، أن يأخذ بأيدينا ليدلنا على الخيط المعنوي الذي يمكّن الباحث -إذا تتبعه- أن يرى الوحدة المعنويّة ماثلة من أوّل القصيدة حتى آخرها، وكأنها سلسلة آخذ بعضها برقاب بعض. بيد أنّ ذلك الخيط المعنويّ الدّقيق يحتاج، إلى ناقد يستطيع أن يسير معه بصبر وتؤدة. فطه حسين لم يكتف بإطلاق الأحكام العامّة، وإنّما أخضع هذه القصيدة للدرس، وحللّها وجعلها نموذجاً تطبيقياً حكم من خلال هذا النموذج على قصيدة من الشعر الجاهلي. وكأنه يدعو بذلك الدّارسين إلى عدم التسليم بالآراء التي لم يخضعها أصحابها الى البحث، ويطالبهم بالتثبت من خلال الدراسة والتحليل، وعند ذلك فقط يمكن الحكم على الشعر العربي القديم إن كان قد توافرت له الوحدة أم لا.

محمد مصطفى بدوي والوحدة العضوية:

يناقش بدوي رأي طه حسين في حديثه عن الوحدة المعنويّة في قصيدة لبيد، فيقرّر أنه لا يمكننا أن نتحدث عن وجود هذه الوحدة في هذه القصيدة إلا بقدر من التجاوز والتهاون. فلبيد يغرق في الاستطراد، وينتقل في كثير من الأحيان من موضوع الى موضوع حسب قانون تداعي المعاني وحده[1]. ويخلص بدوي بعد مناقشة قصيدة لبيد نفسها إلى أن هذه القصيدة تحققت لها الوحدة المنطقيّة، بمعنى أن كل أجزائها ملتئمة لا تناقض بينها. ولكن على الرغم من تحقق هذه الوحدة المنطقيّة إلا أنّه لا يمكن أن تتخذ هذه الوحدة مقياساً يقاس به الشعر وتحدد به قيمته، لأن الوحدة المنطقيّة ليست مقصورة على الشعر، وإنّما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم. يقول بدوي مؤيّداً رأيه:

---

(١) دراسات في الشعر والمسرح، ص ٥.

" . . . وكما أن المعنى المنطقي للقصيدة جزء ضئيل من معنى القصيدة كلها، كذلك ليست الوحدة المنطقيّة إلا جزءاً ضئيلاً من الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع "[1].

فالشاعر قد يضحي أحياناً بهذه الوحدة المنطقيّة لأنه قد يعيش تجربة أو جزءاً منها عى مستوى شعوري لايستطيع أن يبلغه المنطق. ومن هنا فإن عبارة طه حسين " استقامة بناء القصيدة " ليست وصفاً كافياً للوحدة التي ينبغي توفرها في الشعر. فالوحدة في الشعر ليست مجرّد وحدة بنائيّة كما هي الحال في المقال الفلسفي والعلمي، وإنّما هي وحدة عضويّة حيّة[2].

ولأن القصيدة الجيّدة عند بدوي كائن حي وليست بناء جامداً مهما يكن متقناً محكم الصنع، فهو يطالب بإبطال الحديث عن استقامة بناء القصيدة واستبدالها بالحديث عن " عضوية القصيدة أو وحدتها العضويّة الحيّة النامية التي نجدها في الكائن الحي والنابعة من مبدأ الأفراد، الذي يجعل من الكائن فردا فريداً من نوعه مختلفاً عن غيره[3]».

ويترجّح لديّ أن مصطفى بدوي، وبحكم ثقافته الإنكليزية الواضحة، وبحكم ترجمته لنظرية كولردج في الخيال يترسم خطى كولردج في فهم الوحدة العضويّة، وبخاصّة في مطالبته بأن ترتبط عناصر القصيدة جميعاً كما يرتبط الجذر والسّاق والأغصان والأوراق، حتى يؤدي كل عنصر فيها وظيفة غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر، وبحيث تسير هذ الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد، وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلّي الموّحد الذي تولده القصيدة في

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٦.

(٣) دراسات في الشعر والمسرح، ص ٦.

نفس القارىء.

وحين يطبق بدوي هذا الفهم النظري للوحدة العضويّة على القصيدة العربيّة وبخاصة قصيدة لبيد، يقول:

" وإذا فهمنا الوحدة الشعريّة بهذا المعنى، فسنبحث عنها عبثاً في قصيدة لبيد وفي كثير غيرها "[١].

ثم يقول:

" إنّ قصيدة لبيد هي عبارة عن مجموعة من الصور أو التجارب العاطفيّة المتباينة لا يربط بعضها ببعض إلاّ شخصية المتكلم أو الشاعر "[٢].

ويدرس بدوي معلقة امرىء القيس، ويخرج بنتيجة مؤداها أن تلك القصيدة تخلو من " الوحدة الشعرية ". وغياب الوحدة الشعريّة من القصيدة العربيّة القديمة ظاهرة حقيقية جديرة بالملاحظة والتأمل. وقد ساعدت على إيجاد هذه الظاهرة عوامل كثيرة ربما كان أهمها أن الشعر العربيّ القديم في جوهره شعر تقرير تستخدم فيه الألفاظ بكل مافيها من قوى تقريريّة، وتكاد لا تستعمل فيه إمكانيّاتها الإيحائية[٣].

ويختم الباحث حديثه في موضوع الوحدة قائلاً:

" وإذا عدنا الى الشعر العربي جاهليّه وغير جاهليّه، أو فتشنا عن هذه الوحدة العضويّة بالمعنى الذي حاولت أن أوضحه هنا، فلن نجدها في جلّه، إن لم

---

(١) المصدر نفسه، ص٦.

(٢) دراسات في الشعر والمسرح، ص٩.

(٣) دراسات في الشعر والمسرح، ص ١١-١٢.

يكن كلّه "[1].

ومن أمثلة الأبيات التي تتحقق لها الوحدة العضوية لدى بدوي قول أبي العلاء المعرّي في لزوميّاته:

كـأن نجـوم الليل زرق أسنّة ... بهـا كلّ من فـوق التـراب طعين
ولولا عيون حاسرات متى رأت ... مقيماً بوجه الأرض قيل معين
ولائح هذا الفجر سيف مجرّد ... أعان به صرف الزمان معين
كأن قد حوتهم لعنة من ملوكهم ... ومن لم يطع مولاه فهو لعين

وبعد مقارنة بسيطة بين هذه الأبيات وبين قول رشيد الدّين الوطواط:

كـأن الثـريا هودج فـوق ناقـة ... يحث بها حاد الى الغرب مزعج
وقـد لمعت حتى كـأن بريقـها ... قـوارير فـيها زئبق يترجرج

يرى بدوي أنّ أبيات المعرّي حققت الوحدة العضويّة، لأن الظواهر الطبيعيّة في أبيات المعرّي تتعاون معاً على إبراز الرؤية الواحدة، ولأنّ عاطفة واحدة صبغت العناصر التي تتكون منها الأبيات، فلم تعد "نجوم الليل" نجوما، ولم يعد "لائح الفجر" فجراً، وإنما خلع الشاعر عليها من إحساسه وعاطفته وإدراكه بحيث أصبحت جزءاً لا ينفصل عن وعيه. فالظاهرة الطبيعيّة في هذا الشعر لم تعد ظاهرة طبيعيّة ذات وجود موضوعي محدّد، وإنّما اختلطت بروح الشاعر، وأصبحت رمزاً لا غير[2].

أمّا في أبيات الوطواط، فإنّ الشاعر لم يفعل أكثر من جمع هذه الأشياء: الثريّا، الهودج، القوارير، الزئبق، ووضعها جنباً إلى جنب ولكنه عجز عن أن

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٠.

(2) المصدر نفسه، ص٢٤.

يجعل منها رموزاً أو يوحدّ بينها. إنّه على الرّغم من الصّنعه والبراعة إلا أن الشاعر لم يستطع أن يصهرها أو يوحد بينها بحيث تتفاعل فيها الصور ويؤثر بعضها في البعض الآخر[1].

والباحث مثلما لا يقرّ من يؤكد على وجود الوحدة في القصيدة العربيّة لمجرد ورود بعض مظاهرها في قصيدة واحدة أو قصيدتين، كذلك فهو لا يقرّ بدويّاً في حكمة بعدم توفر الوحدة في القصيدة العربيّة بسبب عدم عثوره عليها في قصيدة أو قصيدتين. إنّ الوصول إلى حكم في هذه المسألة يحتاج إلى دراسة الشعر العربي كله واستقصائه وتتبعه تتبعاً دقيقاً. وهذا أمر يخرج عن طاقة فرد واحد بل أفراد، ولكنه حين يتمّ يعطينا صورة أقرب إلى الدّقة عن توفر تلك الوحدة أوعدم توفرها.

محمد النويهي والوحدة الحيويّة:

يبدأ النويهي حديثه عن الوحدة مقرّراً أن الحكم على القصيدة الجاهلية بخلوّها من الوحدة الفنيّة أو العضوية يحتاج إلى قدر من التعديل. فليست الوحدة عنده أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد كما تصور بعض من تناولوا هذه المسألة، لأنه ما من قصيدة تستطيع أن تنحصر في موضوع واحد لا في الأدب العربي ولا في الأدب الغربي. ولكن الأهم أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة[2].

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٥.

(٢) الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، ص ص ٤٣٥-٤٣٦.

ولذا، فإن الشاعر يستطيع أن يحقق الوحدة في بناء قصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمو المطرد. بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقه بالطريقة نفسها، لتتكامل الأجزاء في توضيح عاطفتها المسيطرة، واتجاهها المركزي، حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدريج دخولاً في عاطفتها، وبصرا باتجاهها، فتركت فينا أثراً فنيّاً موحداً متكاملاً لانشعر فيه بخلل أو تناقض[1].

يرى النويهي أنّ وحدة الأثر الجمالي الذي تتركه القصيدة في قارئها، وانسجام الأجزاء التي ركب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة، ونمو هذه الأجزاء وتطور بعضها من بعض، بحيث تكون جميعها بنية موحدة متكاملة، كل ذلك يقود إلى الوحدة العضويّة، على أن يتحقق للشاعر شرطان:

أحدهما: وحدة الباعث أو الدّافع الذي دفعه إلى نظم القصيدة.

وثانيهما: وحدة الغاية أو الهدف الذي يهدف اليه من نظمها.

أمّا إن تعدّدت البواعث وتشتت المجهود في محاولة تحقيق غايات مختلفة، فإن القصيدة تتهدم وحدتها العضويّة، وتتهدّم تبعاً لذلك وحدتها الفنيّة[2].

وحين ينظر النويهي، من خلال هذا الفهم، في الشعر الجاهلي فإنّه يقرر أن هذه الوحدة العضويّة لا تتحقق في العدد الأكبر من القصائد الطويلة في شعرنا القديم[3].

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٣٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٣٨.

ويرجّع النويهي النظر في عينية الحادرة[1] فيجد فيها تنافراً عضوياً وفنيا لا يقبله الذوق الحديث بين غزلها الافتتاحي وبين ما تلاه من فخر قبلي ثمّ فخر شخصي. فثمة تنافر في العاطفة وتنافر في الهدف لا يستسيغهما الذوق الحديث.

ويدرس ميميّة علقمة[2]، فيرى أن الشاعر ينتقل فيها من النسيب التقليدي دون مبرّر، فيتساءل مستنكراً هذا التناقض: أين حديثه الحزين الشاكي عن سلمى محبوبته من حديثه المفتخر المزدهي الطروب عن ناقته؟!

ويذهب النويهي إلى أن هناك حقيقتين زادتا من تفكك الشعر القديم، وقامتا عقبتين عسيرتين دون تحقيق الشاعر لما تتطلبه القصيدة من التآلف والتكامل والانسجام بين أقسامها:

أولاهما: الوحدة اللفظية والمعنويّة التّامة لكل بيت، ووجوب انفصاله لفظياً ومعنويّاً عن كل بيت آخر.

وثانيتهما: قيام الشكل العروضي على وحدة الوزن والقافية في القصيدة كلها من أوّل بيت إلى آخر بيت فيها[3].

وبعد ترجيع النظر في القصائد العربيّة القديمة يستخرج النويهي مقياساً خاصّاً من الشعر العربي نفسه يستخدمه في تقديره للشعر العربي وتذوقه والحكم عليه بدلا من مقياس "الوحدة العضوية" الذي هو مفهوم غربي. وهذا المقياس الذي أطلق عليه النويهي اسم "الوحدة الحيويّة" ينطبق على معظم القصائد العربيّة

---

(١) وأولها:
بكرت سميّة بكرة فتمتع   وغدت غدوّ مفارق لم يربع

(٢) انظر: ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، ص ص ٥٠-٧٧، وأولها:
هل ما علمت وما استودعت مكتوم   أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم

(٣) المصدر السابق، ص ٤٤١.

القديمة.

ويقوم النويهي بتطبيق هذا المقياس على قصيدة زهير بن أبي سلمى التي أوّلها:

عفا من آل فاطمة الجواء فيمن فالقوادم فالحساء

فيجد أنّ تنقل زهير في هذه القصيدة من النسيب إلى النّاقة الى الظليم إلى حمار الوحش إلى الهجاء، لم يفقد القصيدة وحدتها وترابطها. فقد ظل زهير محافظاً، في ذلك كله، على "وحدتها الحيويّة" التي تمثلت في زهير الشاب في عنفوان شبابه يفيض صحّة وأملاً واستبشاراً، ويقبل على ملذات الحياة إقبالاً عنيفاً، ويغلب تفاؤل شبابه على مايلقاه من المنغصات، ويصر على أن يرى الجانب البهيج من الحياة، ويتناسى جانبها الكئيب. وتأتي قصيدته ببحرها الوافر ملائمة لحالته الانفعاليّة ليؤلف بين أقسامها في وحدة حيويّة قويّة. وإذن، فعاطفة زهير المتحدية الرّاغبة في الحياة هي التي تسيطر على كل جزء من أجزاء القصيدة، فتجعله يوائم بين المحافظة على التقليد الشعري السائد في القصيدة العربيّة القديمة من الحزن في قسم النسيب، والغضب في قسم الهجاء، وبين نجاحه في أن يرضي هذا التقليد دون أن يسقط في الكذب الفني، وبين أن ينتهز كلّ فرصة للخروج عليه، حتى يعبر عن عاطفته الغالبة من أجل الشباب وفورته وتفاؤله[١].

أحسب أنّ النويهي أحسن في كثير من وجهات النظر التي قدّمها وبخاصّة في حديثة عن سيطرة عاطفة واحدة على القصيدة الجاهليّة، وفي استنباطه مقياساً من الشعر العربي نفسه، وحديث النويهي عن وحدة الباعث أو الدّافع ووحدة الغاية أو الهدف يمكن أن يكون له جذور نفسيّة وبخاصة إذا تذكرنا أن النويهي من دعاة المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث، ولكننا لا نوافقه الرأي في أن وحدة

---

(١) النويهي، المصدر السابق، ٤٥٢.

البيت والشكل العروضي قد وقفا حائلاً دون تحقيق التكامل والانسجام بين أقسام القصيدة القديمة، وآية ذلك أن ثمة قصائد كثيرة قد حققت نوعاً من التكامل والانسجام، كما في قصيدة زهير التي أشار إليها النويهي نفسه آنفاً، وكما في كثير من القصائد القديمة التي توفرت على نوع ما من الوحدة. ولا يستطيع الباحث أن يفهم بالتحديد مصطلح الوحدة الحيوية الذي أشار إليه، لأنه غامض في دلالته الاصطلاحية.

العشماوي بين وحدة الصورة والوحدة النفسية:

يقف العشماوي من وحدة القصيدة موقفين متباينين أشد التباين:

الأول في حديثه النظري عن الوحدة، والثاني في نقده التطبيقي. وسنقف عند هذين الموقفين بشيء من التفصيل.

أ- الفهم النظري:

ينطوي حديث العشماوي عن وحدة القصيدة في الشعر العربي القديم على تناقض في موقفه من الوحدة، فهو تارة ينفي وجودها أو تحققها في القصيدة الجاهلية، وطوراً يراها متحققة بمعناها الحديث. ولا أدري سبباً لهذا التناقض لا سيّما وأنّ العشماوي في تحليله قصيدة لبيد، مثلاً، يكشف عن ذوق مرهف، ومقدرة في قراءة النصوص الشعرية وتتبع رموزها ودلالاتها، بحيث تبدو منسجمة أتمّ انسجام.

يبدأ العشماوي من حيث انتهى طه حسين[1] فيخالفه في زعمه بأنّ في

[1] انظر طه حسين، حديث الأربعاء، ج١، ص ٣٠ و ما بعدها.

القصيدة العربيّة القديمة وحدة عضويّة[1]، ويقرّر أن القصيدة العربية القديمة تخلو من الوحدة العضويّة باعتبار جملة من العوامل حدّدت شكل القصيدة في بنائها وصياغتها وطرائق التصوير الشعري فيها. وأهم هذه العوامل العامل الجغرافي والحياة الاجتماعية والاقتصادية، وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد، وما ينتشر فيها من قيم[2]. وبعد أن يسترسل العشماوي في تحليل الحياة العربيّة من النّواحي الاجتماعية والجغرافية والفكرية التي حدّدت -وفق تصوّره- نمطاً خاصّاً في التعبير والصياغة[3]، يخلص الى أنّ ثمّة وحدة تسود الشعر العربي الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية يطلق عليها اسم «وحدة الصراع من أجل الحياة»[4]. ويرى الباحث أن وحدة الصراع بين العربي وبين الحياة من حوله هي سمة الشعر الجاهلي كله، إذ يمكن أن يستجليها الباحث في غير معلّقة لبيد، فهي متحققة عند امرىء القيس، وطرفة، وزهير، والنابغة، وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلّزة اليشكري وغير هؤلاء[5].

ويتناول الباحث مجموعة من القصائد العربيّة القديمة ومن ضمنها معلقة لبيد التي درسها طه حسين، فيدرسها دراسة دقيقة فيها جهد واضح، ليخرج بالنتيجة التالية:

" وعلى الرّغم من أن القراءة العميقة لمعلقة لبيد قد تنتهي بنا إلى التماس نوع من الوحدة هي وحدة الصّراع بين الحياة والموت، فإنّ هذه الوحدة ليست وحدة

---

(١) لم يقل طه حسين بوجود وحدة عضويّة في القصيدة العربيّة القديمة، وإنمّا قال بوجود وحدة معنويّة.

(٢) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ص١٢٤.

(٣) انظر: العشماوي، المصدر نفسه، ص ص ١٢٥-١٤٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

القصيدة إنما هي وحدة الصورة العامّة للحياة العربيّة قبل الإسلام "[1].

ويلمس الباحث تناقضاً واضحاً في حديث العشماوي عن الوحدة العضويّة. فهو في ردّه على طه حسين يقول:

" إننا مع إيماننا بكل ما ساق طه حسين من مبررات، إلاّ أننا لا نستطيع أن نذهب إلى ماذهب إليه فنزعم أنّ في القصيدة العربيّة وحدة عضويّة بهذا المعنى "[2].

وفي موضع آخر يقول مستدركاً على نفسه:

" على أنّ وحدة الشعر هذه كانت نتيجة طبيعيّة لوحدة الفكر والصّراع والشخصيّة الإنسانيّة ولا تعني أن القصيدة الشعريّة القديمة ذات وحدة عضويّة "[3].

وفي ختام تحليله يجمل النتائج التي انتهى إليها، فيقول:

" لانستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه بعض النقاد المحدثين من أمثال غنيمي هلال ومحمد مصطفى بدوي في اتهام الشعر الجاهلي بانعدام الوحدة العضويّة فيه، فإنّ الدّراسة التحليليّة العميقة لهذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضويّة بمعناها الحديث، وذلك على النحو الذي حاولناه في قصيدة لبيد "[4].

ليس هذا فحسب، بل إنّ قصيدة لبيد نفسها لم تخل من حكمين متناقضين في صفحة واحدة. فقد تساءل الباحث بعد دراسته قصيدة لبيد قائلاً:

" ولكن هل تحقق مثل هذه الوحدة وحدة الصّراع في معلّقة لبيد معناها تحقق الوحدة العضويّة في قصيدته. وهل تصّور لبيد لموقف الإنسان الحقيقي ومصيره

---

(1) المصدر السابق، ص ١٤٥.

(2) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(3) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(4) المصدر السابق، ص ٢٠١.

في مواجهة الحياة وعصره كاف لتحقيق الوحدة العضويّة في القصيدة " ؟[1].
ويجيب الباحث على تساؤله بالنفي، قائلاً:

"لو صحّ هذا لكان الشعر الجاهليّ كلّه محققاً للوحدة العضويّة، وهذا مالا نستطيع أن نذهب إليه، ذلك لأننا مع إيماننا بما في الشعر الجاهلي من قدرة على التصوير والرمز والإيحاء، وبما فيه من نماذج حيّة وفريدة في الفن الشعري، فإننا لانستطيع أن نذهب إلى أنه قد استطاع في مجمله أن يحقق وحدة القصيدة العضويّة بالمعنى الحديث للكلمة، إلاّ في بعض قصائد ومقطعات استطاعت أن تحقق هذه الوحدة بفضل قوة الخيال عند أصحابها، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعوريّة مركزة ومحدّدة، وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصر فنه لهذه التجربة الشعوريّة الواحدة"[2].

وفي الصفحة نفسها ينفي حكمه السابق ليؤكد أن معلقة لبيد قد تحققت لها الوحدة العضويّة، فيقول:

"نشهد لقد استطاعت معلّقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضويّة على رغم طول القصيدة وتعدّد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض. فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرته على النفاذ إلى ما تحت حجاب عصره، أن تعكس لنا صورة هذا الصّراع بين الإنسان والحياة... والذي ساعد على تحقيق هذه الوحدة قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها وكلماتها وخصائص أسلوبها"[3].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩٢.

ب- في التطبيق:

ينطلق العشماوي في تحليله قصيدة لبيد مستخدماً منهجاً يقوم على دراسة الصور مجتمعة ليكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري، محاولاً الربط بين صور القصيدة وبين الموقف النفسي العام، واضعاً يده على الانفعال السائد الذي يغمرها كلها ويسيطر على كلماتها وصورها. ويجد ذلك في الإحساس بالصّراع بين الحياة والموت[1]. ويرى العشماوي أن ثمة رؤية واحدة تسيطر على الصّورة الكليّة في القصيدة تتضح في قدرة الشاعر على الإيحاء بالصورة والرّمز والاستعانة باللغة وعناصرها في خلق جو نفسي محدّد[2]. أما الصورتان اللتان بدتا متناقضتين لبعض الدّارسين، أعني:

١- صورة الأتان الوحشيّة التي تنبض بالأمل وتفيض بالإشراق والبهجة.

٢- وصورة البقرة المسبوعة التي تثير جوّاً حزيناً كئيباً يشتدّ فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة.

فإن الجامع المشترك بين هاتين الصورتين، على الرغم من اختلافهما في الظلال والأدوات والألوان، وعلى الرغم مما في الأولى من فرحة بالحياة، وانتصار على تحدياتها، وما في الثانية من إحساس بوحشة الحياة وقسوتها، هو هذا الصّراع الحي من أجل البقاء والانتصار على الموت[3].

إن عاطفة الصّراع من أجل الحياة هذه هي الجانب المشترك في الصورتين اللتين بدتا متناقضتين للنظرة الأولى، وهي الغاية التي تهدف إليها، والمحور الذي

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥١، ص ١٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٦٧، ص ١٩٧.

تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، ونقطة التجمع التي تلتقي عندها كل أجزاء القصيدة[١]. فالعاطفتان تمثلان موقفاً واحداً يقفه الشاعر من الوجود، وكل عاطفة منهما تكمل الأخرى، وتكونان بمثابة الجانبين المتقابلين لشيء واحد. وهما وإن بدتا متباينتين فليس ذلك التباين غريباً، لأن الوحدة تتحقق من التباين في العمل الفنّي مثلما تتحقق من التطابق.

وإذا كان الإحساس الذي يغمرنا عقب أبيات البقرة المسبوعة يناقض الإحساس الذي يغمرنا عقب قراءة أبيات الأتان الوحشيّة، فإن هذا التناقض لا يمكن أن ينهض دليلاً على تمزق الخيط الواحد الذي يربط بين القصتين أو المقطعين. وآية ذلك أن بناء القصيدة الكامل هو الذي يبلغ بهذه المواد المتصارعة المتباينة درجة عالية من التوازن، فيجعل جميع الأجزاء منصهرة في القصيدة، لتعطي أثراً واحداً، لأنّ كلاّ منهما يمثل رؤية الشاعر الجاهلي للحياة وموقفه منها[٢].

وعند العشماوي أنه إذا كانت قصة الأتان الوحشيّة تمثل حب الحياة، وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف من الموت، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا عاملان يتنازعان نفساً إنسانية واحدة، ومن تفاعلهما معاً يتحقق الصّراع النفسي الذي ينطوي وراء كل نواحي النشاط التي يمارسها العربي البدوي وسط عالمه المحفوف بالمخاطر من كل جانب[٣].

ومن هنا، فإن إحساساً عامّاً يسيطر على أقسام القصيدة كلها ويجعلها تنمو نمواً داخلياً متدرجاً متنقلاً من تصوير الدّار إلى وصف الناقة إلى فخر الشاعر بنفسه وبقومه. كل ذلك جاء في تصوير قريب من ذلك الذي نراه في شعر القصائد ذات

---

(١) المصدر السابق، ص ١٩٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ص ١٧٦-١٧٧.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧٧.

الوحدة العضوية التي يذكرها النقد الحديث كشواهد على البناء العضوي الحي، إذ كل بيت في القصيدة يمثل خليّة حيّة تعيش مع غيرها من الخلايا في كيان عضوي واحد[1].

لطفي عبد البديع ووحدة التسلسل النفسي:

ويقدم لنا لطفي عبد البديع دراسة تقوم على نموذج شعري واحد هو قصيدة بشار بن برد التي أولها:

عللـيني ياعـبـد أنت الشـفـاء   واتركي مـايقـول لي الأعـداء

يعرف عبد البديع القصيدة بأنها بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتضافر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية. فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقي أفكاره، وتتعاقب في حركة مطردة[2].

ويرى المؤلف أن الجمع بين المعاني المتقابلة أصل من أصول الفلسفة الجمالية في الشعر العربي يتحكم في المعاني الشعرية الكبرى كما يتحكم في المعاني الشعرية الصغرى والصور الشعرية والبلاغية. ووفق هذا الفهم ينظر الباحث فيما عده السابقون تفككا في القصيدة العربية القديمة، وجعلوه مفتقراً إلى التماسك، فيرفض هذا الحكم قائلا:

---

(١) المصدر السابق، ص ص ١٧٦-١٧٨.

(٢) «المتكامل في القصيدة العربيّة» من كتاب طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه بإشراف عبد الرحمن بدوي، ص١٦٩.

«إن الذين يذهبون هذا المذهب لم يفطنوا إلى أن القضية قد تناولها النقد من الجانب الاجتماعي، ولم ينظر إليها في حقيقتها الفنية، وإلا فالنسيب والمديح شقان لجسم واحد، هذا يمثل الزمان في مستقبله وذاك يصور الزمان في ماضيه»[1].

ثم يدرس قصيدة بشار بن برد التي أشرت إليها في بداية حديثي، ويأخذها مثلا على توفر الوحدة مؤكداً أن تركيب القصيدة يقوم على تركيب المواقف والحقائق في عالم شعري متماثل قوامه وحدة التسلسل النفسي للقصيدة[2]. فقصيدة بشار تحتوي على أربع مراحل متلاحقة، أخرج الشاعر كل مرحلة منها إلى حيز الوجود في الأفكار الشعرية والصور التي رتبها بحسب ترتيب وجودها النفسي عنده. فأولاها مرحلة التوتر في قوله:

علّليني يا عبد أنت الشفاء ... واتركي مايقول لي الأعداء

إلى قوله:

فاذكري حلفتي أقارف أخرى ... يوم زكى تلك اليمين البكاء

والثالثة التراخي في قوله:

فتصدّت بعد الصّدود وقالت ... قتلتني أنفاسك الصعداء

إلى قوله:

فاعذريني ياشقة النفس إني ... تبت مما مضى وعندي الوفاء

والثانية البهجة في قوله:

وجوارٍ إذا تحلّين لم تد (م) ... ر أشاء في حليها أم نساء

---

(1) المصدر السابق، ص ص١٧٤-١٧٥، ص١٧٨.

(2) المصدر نفسه، ص ص ١٧٤-١٧٥، ص١٧٨.

إلى قوله:

واذا أقـبلت تهـادى الهـوينى اشـرأبت ثمّ اسـتنار الفـضـاء

والمرحلة الرابعة في قوله:

لـم تنلهـا يدي بحـولي ولكن قـضـيت لي وهل يردّ القـضـاء

ففي المرحلة الأولى كان فعل الطلب «علّليني» والنداء «ياعبد» والخطاب «أنت الشفاء»، تمثيلا لفكرة استدعاء المحبوبة والتوسل إليها لدفع التوتر الذي عقده «مايقول لي الأعداء»، وكأن الشاعر وجد في اعتماد الحكمة وترديدها راحته، فأخذ يرسلها ثمّ جرّدها من «الأنا» ليثبت بذلك حقيقة مطلقة ليس فيها مظنّة الاتهام بالهوى في الرأي، ومن هذا الوضع العام خص نفسه بالذكر:

أنا من قد علمت لاأنقض العهـ (م) ـد ولاتستـخـفني الأهواء.

ثمّ عاود هذه الطريقة فانتقل من العام إلى الخاص مرّة أخرى حيث يقول:

وعجيب نكث الكريم، وللنفـ (م) ـسِ مـعـاد، وللحـيـاة انقـضـاء

وأتبعه بقوله:

فـاذكـري حلفـتي أقـارف أخـرى يـوم زكّى تـلك اليـمن البكـاء

يوم لا تحسـبي يميني خـلابا بيـمـيني توقـر الأحـشـاء

وهو بذلك يتدّرج في عرض الحقائق الشعريّة، إذ بدأ بطبيعة الإنسان وثنى بتوكيد «الأنا»، وحقق فكرة الثبات والاستقرار من طريق تكرار حروف النفي المطلق:

(لا أنقض العهد ولاتستخفني الأهواء)

وهذه المرحلة تسلم إلى المرحلة التي تليها حيث يتراخى الموقف، ومفتاحه في «فتصدت بعد الصدود». ويتبلور الوصل بعد القطيعة في تجاذب الحديث بينهما وكأنما يتناجيان: «قالت قتلتني . . . قلت: نفسي الفدا . . .»، ثمّ تتوالى ألفاظ الحب والحنان: «نفسي الفدا . . . ياشقة النفس . . .»، وفي المرحلة الثالثة تغمر البهجة العالم الشعري فتتراءى الجواري في حليهن:

يوم سلوان إذ ينادينني   أقبل فعندنا ماتشاء

يتعرضن لي بفاترة الطر   ف إذا أقبلت ثناها الحياء

ويدركها إدراكا سمعيا:

رحن يدعونني إليها فأمسك   تُ بسمعي فضاع ذاك الدّعاء

وتتعاقب الأفعال التي تصوّر الجمال النامي في صورة الحركة، وتبلغ النشوة أقصاها في الصور الشعريّة القائمة على جماليّة الضوء:

«هي الشمس، ثمّ استنار الفضاء . . . الخ»

وإذن فهذه قصيدة توفرت على الوحدة من خلال الترتيب الداخلي للحقائق الشعريّة والأفكار، وتحققت لها العمليّة الغنائية من طريق تكامل المراحل التي تصوّر الوضع النفسي والإدراك الشعوري، الذي يسيطر على القصيدة من أوّلها إلى آخرها في شكل متكامل.

وبعد، فإننا نلحظ على دراسات الجيل الثاني محدودية النماذج الشعرية التي تم التطبيق النقدي عليها، فتكاد قصيدة لبيد تشغل بال نقادنا الثلاثة، دون أن يتوسعوا في تطبيق المفهوم على نماذج شعرية أخرى، ولكن حسبهم أنهم حاولوا في هذا الاتجاه فكانوا من المؤسسين للتطبيق على القصيدة كاملة، وهذا أمرٌ في غاية الأهمية. والأمر الآخر هو اختلاف هؤلاء النقاد في أحكامهم على قصيدة

واحدة هي معلقة لبيد حيث أثبت بعضهم أنها تتوفر على نوع من الوحدة، ونفى آخرون عنها صفة الوحدة. وعندي أن ثقافة كل قارىء منهم ومرجعيته الفكرية والثقافية وقدرته على التلقي (تلقي النص الشعري) قد لعبت دوراً في تقييمه لعناصر الوحدة في القصيدة المقروءة، فذهب بعضهم إلى أنها تتوفر على «وحدة معنوية»، وذهب آخر إلى أنها تتوفر على وحدة أسماها «وحدة حيوية»، وثالث تردد بين وسمها بـ (وحدة الصراع بين الحياة والموت) أو (الوحدة العضوية). ونلاحظ هنا أن المصطلحات غير مستقرّة حتى لدى الدارس الواحد، ولعل ذلك يدل على عدم الوضوح في اعتماد مصطلح واحد. وربما نستطيع أن نرد ذلك إلى عدم استقرار المصطلح وحيرة الدراسين بين المصطلح والمفهوم، فعلى مستوى المصطلح لدينا كم هائل من المصطلحات مثل، الوحدة الموضوعية، والوحدة النفسية، والوحدة المنطقية، والوحدة العضوية، وليس ثمة اتفاق على مصطلح واحد.

أما على مستوى المفهوم فإن كل قصيدة في أدبنا العربي القديم تحقق وحدتها بطريقة ما، وثمة قصائد ربما افتقرت إلى الوحدة، فكيف يمكن الوصول إلى حكم نقدي صائب بعيد عن التعميم في ضوء مصطلح نقدي واحد هو مصطلح (الوحدة العضوية) الذي بُني على الشعر الغربي؟ وهل يفترض في الشعر العربي القديم أن يجيب على تساؤلاتنا في القرن العشرين عن موضوع ليس عليه اتفاق أوّلاً، وهو مفهوم غامض الدلالة ثانياً. أليس من الأجدر أن نبحث عن انسجام الشعر العربي وتكامله ووحدته من خلال مقاييسه ومفاهيمه دون إقحام بعض المفاهيم الغربية عليه، وكأننا نقوم بعملية مصادره قبلية لمفهوم الشعر الذي نحاول دراسته؟

إن مصطلح "الوحدة العضوية" مصطلح جديد ووافد وهو نتاج نظرية الخيال، جاء به منظروه ليحدّدوا تصوّراً أو مفهوماً في طريقة بناء القصيدة التي

عاينوها وأخضوعها للفحص والقراءة. بيد أن تجليات مفهوم الوحدة أوتحققه في القصيدة أمرٌ ماثل في كثير من الشعر ومنه الشعر العربي القديم. وإذا كان ذلك كذلك فإن سعينا لإثبات "الوحدة العضوية" في الشعر العربي القديم سعي لايخلو من عثرات منهجية، وربما كان من الأجدى لنا نقاداً ودارسين، ولشعرنا العربي، أن نبحث عن مظاهر الوحدة أو الانسجام أو التكامل فيه ومن ثمّ نُسميها إن وجدت، أو أن نبحث عن مظاهرة "اللاوحدة" أو "التفكك" أو "التنافر" ونبرزها أيضاً إن وجدت.

ولعل مما يحسن ذكره في هذا السياق أن طبيعة الشعر تقوم على الرمز واللمح والإيحاء أكثر مما تقوم على التصريح والمباشرة. وإذن فقد يجتمع في القصيدة إحساسات متناقضة أومتباينة أشدّ التباين، فتبدو وكأنها لاتحقق الوحدة لبعض الدارسين، ولكن ربما بدت لآخرين -ممن يملكون قدرة خاصّة في التلقي، وخلفية فكرية وفنية وجماليّة، مختلفة -بأنها تمتلك قدراً كبيراً ليس من الوحدة والتماسك وحسب بل والانسجام.

ومن هُنا فإن طروحات النقد الحديث لا تقلل من أهمية الاتساق، ولكنها تتجاوزه إلى البحث عن الانسجام في النص أو القصيدة، وهو أعمُّ من الاتساق، لأنه إدراك للعلاقات الخفية التي تنتظم النّص وتولفه. إن القصيدة التي قد تبدو لبعض القرّاء ممزقة الأوصال، أو مفككة، أو مفتقرة إلى الوحدة، لا تكون كذلك للمتلقي العارف المثقف صاحب المرجعيّة النقدية، الذي يملك من الأدوات والوسائل ما يمكنه من إعادة تصوّر النص الشعري من خلال التأويل ليصبح نصاً منسجماً.

الفصل الثالث

النقاد المحدثون ووحدة القصيدة في النقد العربي القديم

وقف النقاد والدارسون المحدثون أمام محاولات النقاد العرب القدامى في وحدة القصيدة ثلاثة مواقف:

١. **الموقف الأول:** ويشمل الذين بالغوا في تقريظ النقاد القدامى، ووصفوهم بأنهم تنبّهوا لمفهوم الوحدة في نظريتهم النقديّة، ورأوا أن النقد الحديث لايستطيع أن يضيف شيئاً جديداً إلى فهمهم.
٢. **الموقف الثاني:** ويشمل الذين نفوا عن النقاد القدامى أيّة معرفة بالوحدة.
٣. **الموقف الثالث:** ورأى أصحابه أن النقاد القدامى فهموا الوحدة وفق تصور خاص بهم، رفدته معارفهم وثقافاتهم.

وسنقف بشيء من التفصيل على هذه المواقف الثلاثة، نناقش أصحابها ونقدم وجهة نظرنا في هذا الموضوع.

-١-

كان من أصحاب الموقف الأوّل الذين بالغوا في تقريظ القدماء ووصفهم بأنهم تنبّهوا على الوحدة بمفهومها الحديث أحمد أحمد بدوي. فقد قام بدوي بعرض آراء نقادنا القدامى في موضوع الوحدة، فرأى أنّ اتهام النقاد العرب بعدم التنبّه إلى موضوع وحدة القصيدة فيه ظلم بالغ وحيف كبير[1]. ولكي يدفع هذا الظّلم عن نقدنا العربي القديم، يقف بدوي على مجموعة من النصوص النقديّة لعدد من نقادنا العرب القدامى، فيستشهد بقول الجاحظ: "إنّ أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً"[2].

---

[1] أسس النقد الأدبي عند العرب، ص٣٢

[2] البيان والتبيين، ج١، ص٥٠.

ويقف عند قول ابن طباطبا: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها. . . "[1]. وقول أبي هلال العسكري: "إنّ الكلام إذا انقطعت أجزاؤه، ولم تتصل فصوله، ذهب رونقه وغاض ماؤه"[2].

ويدرس بدوي نصوصاً لكل من ابن رشيق القيرواني[3]، وابن سنان الخفاجي[4]، ليصل إلى أنّ النقاد العرب بحثوا أمر وحدة القصيدة، وتلمسوا جوانبها وأوجبوا على من يتعرّض إلى نظم القصيدة أن يراعي هذه الوحدة، ويعمل على انتظامها. ويخلص إلى القول: "وهكذا نرى أنّ النّقاد العرب يتطلبون في بناء القصيدة أن يكون فيها رابط قوي بين أجزائها، حتى تبدو عملاً فنيّاً متلائم الأجزاء، مرتبط العناصر. ويتطلبون كذلك تناسباً بين البيت وسابقه ولاحقه، ليكون هنالك سلك يجمع بين هذه الأبيات. . . وأرجح أنّ النقد الحديث لا يستطيع أن يضيف إلى ألوان هذا التناسب لوناً جديداً"[5].

ويرى محمد السّعدي فرهود أنّه يراد بالوحدة اندماج عناصر القصيد واتحاد أجزائه، بحيث يبدو القصيد كلاّ مجمّعاً لا أجزاء مبدّدة، فكأنه واحد، وكأن فيه وحدة. فالتجمع المنشود في القصيدة يسمّى وحدة، لأنّه سبيل إلى هذه الوحدة، فهو كل وواحد بما يجمع من أطرافه وأعضائه المركّب هو منها. وقد يكون لكلّ

---

(1) عيار الشعر، ص١٢٤.

(2) الصناعتان، تحقيق مفيد قميحة، ص٤٢.

(3) أسس النقد الأدبي عند العرب، ص٣٢٤، والعمدة، ج٢، ص٩٤.

(4) المرجع نفسه، ص ص٣٢٨-٣٢٩، والنصوص في سر الفصاحة، ص٢٥٣.

(5) أسس النقد الأدبي عند العرب، ص ص٣٢٨-٣٢٩.

طرف أو عضو وظيفة ذاتيّة، ولكنها وظيفة في خدمة الكل الواحد، ولايستطيع أن يستقلّ بها[1].

ويذهب، على أساس هذا الفهم، إلى أنّ النقاد القدامى تنبّهوا إلى ضرورة وحدة القصيدة، بل دعوا إليها[2]. فابن قتيبة عدّ من التكلّف أن ترى البيت من الشعر مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه. وابن طباطبا دعا الشاعر إلى أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها. ويعد الحاتمي من أكثر النقاد العرب إشارات إلى وحدة القصيدة في قوله: "مَثَلُ القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسمَ ذا عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالمَ جماله... الخ"[3].

غير أنّ النقاد العرب -وفق تصور فرهود- لم يأخذوا رأي الحاتمي بما ينبغي له من الشرح والمعالجة، وكأنهم اكتفوا بقراءته. فأبو هلال اكتفى من المعنى بأن يكون صواباً، واشترط جودة اللفظ وصفاءه وحسنه وبهاءه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النّظم والتأليف[4].

ويتحدث محمد زغلول سلاّم عن الوحدة العضويّة فيورد رأي الحاتمي في ضرورة الترابط بين النسيب الذي يأتي في مطلع القصيدة وبين موضوعها، فيقول: "وهذه الإشارة إلى الوحدة العضويّة للقصيدة ترد، فيما نعلم، لأوّل

---

(١) مراجعات في النقد الأدبي، ص٨٨.

(٢) مراجعات في النّقد الأدبي، ص ص٩٢-٩٣.

(٣) الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتّاني، ص٢٢٥.

(٤) مراجعات في النقد، ص٩٥.

مرّة، في نص الحاتمي الذي كان من نقاد القرن الرّابع الهجري. ونقله الحصري قبل ابن رشيق في زهر الآداب. وليس معنى الوحدة هنا هو مجرّد التناسب بين مطلع القصيدة وموضوعها والارتباط بين مقدمتها وخاتمتها فحسب، بل المقصود هو الوحدة التّامة الشاملة بين أجزائها وأبياتها موضوعاً ولفظاً"[1].

ومن هذا الاتجاه أحكام بعض الدراسين التي انفردوا فيها عن ناقد واحد، كقول شوقي ضيف في ابن طباطبا العلوي: "وكأنّ ابن طباطبا تنبّه إلى ما يردّده النّقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضويّة في القصيدة، بحيث تصبح القصيدة عملاً محكماً إحكاماً، فلا تخلخل بين المعاني المتعاقبة، ولا ممرّات ولا خنادق تفصل بينها، إنّما انتظام واتساق والتحام، حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد"[2].

وقول عبد الحي دياب "إنّ ابن طباطبا كان أعمق وأنفذ في نظريته إلى الوحدة من خليل مطران"[3].

وقد ردّدت هند حسين طه تلك الآراء تقريباً، فوقفت على نصوص ابن طباطبا والحاتمي التي أشرنا إليها، وخلصت إلى أنّ اهتمام نقادنا العرب بالقصيدة دفعهم إلى الاهتمام بوحدتها العضويّة. وتؤكد الباحثة على أن هذا ليس غريباً على الذهن العربيّ، لأن التشبيه بالجسم كله أو بعضه شيء معروف عند نقادنا من قديم الزمن[4].

---

(1) تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري، ص١٥٤.

(2) البلاغة تطوّر وتاريخ، ص١٢٧.

(3) فصول في النقد الأدبي الحديث، ص٣٦.

(4) «نظرات في أصالة النظريّة النقديّة في موروثنا القديم»، بحث مقدم لمؤتمر

-٢-

أمّا أصحاب الموقف الثاني الذين نفوا عن نقادنا العرب القدماء أيّة معرفة بوحدة القصيدة، فهم بين معمِّم مبالغ في حكمه أو بين مجتزىء مخلٍّ بالدّرس والاستقصاء: فحفني محمد شرف يرى أن توجّه نقادنا العرب القدامى نحو وحدة القصيدة ابتدأ في عصر الجاحظ وابن المعتز، ثم تطور حين جاء بعدهما من نادى بوحدة القصيدة كابن قتيبة، وابن طباطبا وغيرهما، متأثرين كما يبدو بأرسطو، ولكن هذه الوحدة لم تطبق على الوجه الأكمل الذي يضمن الوحدة الفنية للقصيدة كعمل فني متكامل[١].

ويتساءل حفني شرف قائلاً: ولكن هل أدرك نقاد العرب القدماء، في فهمهم لتآلف المعاني في القصيدة، وارتباط أفكارها، وحدة العمل الفنّي الأدبي بوصفه كلاً يتطلب أجزاء خاصّة تقوّم بنسبتها للمجموع المتآلف؟ فيجيب بالنّفي، مؤكداً أنهم لم يأتوا بجديد في عصرهم، وأنّهم لم يحققوا سبقاً يستحق الإشادة والتقدير. ويرى أن مبلغ جهدهم انحصر في وصل الأفكار الجزئيّة بعضها داخل البيت أو البيتين المتجاورين[٢].

ويعتقد محمد مصطفى بدوي أنّ النقاد العرب القدامى لم يعنوا بالوحدة البنائية للقصيدة (Structural Unity)، وفي أحسن الأحوال عنوا بوحدة المقطوعة[٣].

النقد الأدبي الأول في جامعة اليرموك، ٢٠-٢٣ تموز، ١٩٨٧م، ص ص٣٦-٣٨.

(١) النقد الأدبي عند العرب: أصوله، وقضاياه، ص١٩٥.

(٢) المرجع السابق، ص١٩٦.

(٣) M.M. Badawi, Op. cit., P. 71.

ويرى جودت فخر الدّين أنّ الكلام على البناء لدى النقاد العرب كثيراً ما اقتصر على البيت الواحد من القصيدة، وعلى هذا المستوى دعوا إلى ضرورة توافر الانسجام أو الائتلاف بين الألفاظ من جهة، وبينها وبين المعاني من جهة ثانية. غير أنه يستثني من بين النقاد العرب القدامى حازماً القرطاجني، الذي قدّم تصوراً لمبنى القصيدة ككل، متأثراً بآراء الفلاسفة كابن سينا والفارابي، اللذين نقلا عن اليونانيين أغلب آرائهم في الشعر، وبخاصة ما يتعلق بوحدة القصيدة[1].

وإلى مثل هذا الرأي تقريباً يذهب محمد طاهر درويش الذي يرى أن نقادنا القدامى -في فهمهم لتآلف المعاني في الشعر- لم يهتمّوا بوحدة العمل الأدبي بوصفه كلاًّ له أجزاء، بحيث ينظر إلى هذه الأجزاء منسوبة إلى الشكل العام المتآلف. وإنّما كان اهتمامهم بوصل الأفكار الجزئيّة في البيت الواحد أو الأبيات المستقلة، مما يؤلف صورة جزئية مفردة. وتدل الأمثلة التي ضربوها لذلك على أنّهم كانوا يقصدون التأليف الجزئي لتلك المعاني المفردة، أو تأليف صورة أدبية مفردة[2].

-٣-

أما أصحاب الموقف الثالث فقد توسطوا في الحديث عن النقاد القدماء، ووصفوا محاولاتهم بما تستحق من الوصف ووضعها في مكانها الحقيقي من حركة النقد العربي، ورأوا أن أصحابها فهموا الوحدة وفق تصورهم الخاص لنظرية الشعر.

---

(١) شكل القصيدة العربيّة في النّقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، ص٢٨.

(٢) النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص ص٢٩٣-٢٩٤.

فقد وقف إحسان عبّاس[1] على نصوص ابن طباطبا العلوي (-٣٢٢هـ)، ورأى أن ابن طباطبا محا الفروق بين القصيدة والرّسالة النثريّة في البناء والتدرج واتصال "الأفكار" في قوله:

"إنّ للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى. . . الخ"[2].

ويذهب إحسان عبّاس إلى أنّ الوحدة التي عرفها ابن طباطبا هي وحدة بناء تقوم على التدرج وإقامة العلاقات بين الأجزاء، حتى إن الصّورة الصناعيّة لم تفارق خيال ابن طباطبا في عمل الشعر، إذ جعل الشاعر تارة كالنسّاج الحاذق، وأخرى كالنّقاش الرّفيق، الذي: "يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان"[3]، وثالثة كناظم الجوهر.

وهذا التصور الصناعي جعل ابن طباطبا يتصوّر الوحدة في العمل الفني كالسبيكة المفرغة من جميع أصناف المعادن تخرج مفرغة إفراغاً لاتناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها. إنها صنعة خالصة لاتنبعث فيها حركة من نمو ولا تمازجها حياة عضويّة، تلك هي صورة "الوحدة" عند هذا الناقد الذي لا يعرف إلاّ التأني العقلي الواعي في التقدير والرّصف[4].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ص١٣٧-١٣٨

(٢) عيار الشعر، ص١٢.

(٣) عيار الشعر، ص١١.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص١٣٨.

ثمّ يقف على فهم الحاتمي لوحدة القصيدة فيرى أنه يتابع ابن طباطبا في أنّ القصيدة يجب أن تكون في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرّسالة البليغة، ولكنه لم يفض إفاضته في الرّبط بين القصيدة والرّسالة. وقد نفذ الحاتمي إلى تصور عجيب لا نجده عند من سبقه من النقاد، وهو أوّل تصور من نوعه لوحدة قد تعد عضويّة[1].

إنّ مأخذ إحسان عبّاس الوحيد على هذه الوحدة التي نادى بها الحاتمي، هو أنّها وحدة عضويّة لا تؤدي معنى النمو، وإنّما تؤدي معنى التكامل والاعتدال والانسجام، وتقتصر على التناسب الخارجي[2].

وأخيراً يقف على نظريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجاني، فيجد فيها محاولة للخروج على تلك الثنائية المضللة (اللفظ والمعنى) وعودة إلى الوحدة، وذلك في عناية الجرجاني برؤية الصّورة مجتمعة من الطرفين معاً دون فصل بينهما. ويذهب إحسان عبّاس إلى أن الجرجاني أفاد من نظريّة الجاحظ ولكنه تجاوزه، إذ اكتسب مصطلح "المعنى" لديه معنى "الدلالة" الكليّة المستمدة من الوحدة لا "المادّة الأولية" أو الحقائق الخارجية التي تحدّث الجاحظ عنها[3].

ولعلّ محمود السّمرة، في حديثه عن اتجاه القاضي الجرجاني إلى هذه الوحدة، واحد من أوائل هؤلاء النقاد الذين لحظوا -برهافة حسّهم النّقدي، وسعة ثقافتهم، وتمكنهم من الثقافة اليونانيّة - ذلك التوجه إلى وحدة القصيدة، يقول: "والحديث عن الابتداءات الحسنة في الشعر، وحسن التخلّص منها،

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٢٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٥٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٢٧.

والخروج إلى الموضوع، ثمّ الخاتمة، هو في الواقع حديث عن الوحدة في القصيدة العربيّة. والجرجاني ومن جرى مجراه يؤثرون الوحدة في القصيدة، وهم يرونها أكثر توافراً في شعر المحدثين منها في شعر القدماء. ولا يسع القارىء للمعلقات والشعر الجاهلي عامّة إلاّ أن يعترف أنّ الوحدة فيها أقلّ وضوحاً منها في شعر المحدثين كأبي نواس، وأبي تمام، والبحتري وابن الرّومي "[١].

وقد ربط السّمرة بين حديث القاضي الجرجاني عن بناء القصيدة وبين ما قرّره أرسطو من أنّ كلّ عمل أدبي لا بدّ فيه من بداية، ووسط، ونهاية. ورأى أنّ هذه الوحدات الثلاث بقيت ملتزمة في الأدب الغربي إلى أن نشأت المدارس الحديثة والمعاصرة التي ثارت على القواعد المرسومة لها، وانطلقت في الإبداع متحرّرة من القيود[٢].

وفي دراسة لشكري عياد عن أثر كتاب أرسطو "الشعر" في البلاغة العربيّة يرى أن اثنين من النقاد العرب هما: عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، في حديثهما عن "النظم" تأثرا بفكرة الوحدة التي دعا إليها أرسطو. فنظرية "النظم" عند الجرجاني ما كانت لتتمّ لو لم تسترفد أصلاً فنياً آخر هو اعتبار الحسن القولي في "وحدة الكلام"، أي في مجموع أجزائه المترابطة التي لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الباقية، والتي لا يسقط جزء منها من مكانه أو يزال عن موضعه إلا انتقض الكل[٣]. أمّا حازم فقد كان من أكثر النقاد العرب شعوراً بوحدة القصيدة، ففصل القول في أجزاء القصيدة، والانتقال من فصل إلى

---

(١) محمود السّمرة، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ص١٧٢.

(٢) المرجع نفسه، ص١٧٢.

(٣) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٧٢.

فصل، وتحدث عن الربط بين أجزاء الفصول وبين الفصول بعضها وبعض. ثمّ قام بتطبيق فكرة الوحدة على قصائد بعض الشعراء المحدثين ولاسيما المتنبي[1].

ومن هؤلاء النقاد أيضاً محمد غنيمي هلال، إذ أدرك أنّ النقاد العرب القدامى تأثروا فكرة الوحدة العضويّة التي كشف عنها أرسطو، ولكن على نحو خاص يتضح في إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعداً كبيراً عمّا أراد أرسطو[2].

ويؤكد هلال أنّ النقاد -منذ القرن الثالث الهجري- عنوا بأمر البدء، وصلته بالغرض العام، ثمّ الخاتمة، كما عنوا بالعلاقة بين معاني الأبيات بعضها مع بعض في داخل الجزء الواحد من القصيدة، وهو ما فضلوا به القدماء، لذا، عابوا أبيات الشعر التي لا صلة بين معانيها، متأثرين بكلام أرسطو في الخطابة فيما يتعلق بتنظيم أجزاء القول في بناء القصيدة، وهذا واضح في تركيزهم على براعة الاستهلال، وحسن التخلّص أو الخروج، وصحة التقسيم والاستيعاب[3].

ويختتم هلال حديثه مؤكداً أن نقادنا العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفنّي، بل سايروا الأدباء على ماجرت به تقاليد الجاهليّة أو على ما يقرب منها. وأن فهمهم للوحدة ظلّ بعيداً كلّ البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضويّة كما نفهمها اليوم، فكانت عنايتهم بالأجزاء لتوثيق الصّلة بينها أشدّ من عنايتهم بوحدة العمل الفنّي جملة[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٧٢، ٢٨٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث، ص ص٢١٢-٢١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ص ٢١٦-٢١٨.

(٤) النقد الأدبي الحديث، ص٢١٩.

ولعل دراسة بدوي طبانه[1] لمحاولات نقادنا العرب القدامى في موضوع الوحدة أوضح في هذا الاتجاه، إذ يصنّف هؤلاء النقاد في اتجاهين:

الأوّل: ويضمّ النقاد الذين كانت الوحدة عندهم تتمثل في البيت الواحد، فكانوا يرون أنّ كلّ بيت من أبيات القصيدة يجب أن يكون مستقلاً بمعناه كما هو مستقل في تفعيلاته وموسيقاه، وعلى ذلك كان هؤلاء النقاد ينشدون المتعة الفنيّة في كل بيت على حدة. ومعنى ذلك أنه من اليسير أن تنقل البيت من موضعه إلى موضع آخر من غير أن تحس أنك أفسدت على الشاعر نظمه وتأليفه، أو أفسدت معانيه أو صوره.

والثاني: ويضمّ النّقاد الذين رأوا ضرورة التلاؤم والتلاحم بين أجزاء العمل الأدبي، حتى يكون كالجسد الواحد، يؤدّي كلّ عضو فيه وظيفته، ولا يقوم إلاّ بغيره، من أجزاء الجسم في تآلف وتناسق. ومن هؤلاء ابن قتيبة (-٢٧٦هـ)، وابن طباطبا العلوي (-٣٢٢هـ)، والحاتمي (-٣٨٨هـ).

ويعتقد أدونيس[2] أنّ في النقد العربي القديم ما يشير إلى نوع من الوحدة في القصيدة، فالجرجاني يتحدّث عن استهلال، وتخلّص وخاتمة، والمرزوقي في مقدمته للحماسة يتحدّث عن التحام النّظم والتئامه، ولكن ذلك يظلّ بعيداً عن المفهوم الحديث للوحدة.

ويتوسط محمد زكي العشماوي في نظرته النقديّة، إذ يرى أن جهد النقد العربي القديم كان جهداً مقلاً فيما يتعلق بالنّظرة الشاملة للعمل الفنّي، فظلت

---

(١) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص ص٤٢٦-٤٢٨.

(٢) الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأوّل، ١٩٦١م، منشورات أضواء، ص ص١٨٩-١٩٠.

العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غامضة في أذهان النقاد العرب حتى ظهرت نظريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، فقضت على ثنائية اللفظ والمعنى[1].

ويذهب عزالدين إسماعيل إلى أنّ اعتبار النقاد العرب للقصيدة من حيث بنيتها وتركيبها كان متأثراً بمفهوم وحدة البيت، ولم يتصوروا أنّ وحدة الشعور هي التي ينبغي أن تتحكم في هذه البنية، إلاّ أنّه لا ينكر أنّ في النقاد العرب من نظر إلى القصيدة من حيث هي كل كالقاضي الجرجاني، إلاّ أنّ خلاصة النظرة النقديّة تتمثل في أنّ الشعر غالباً لا القصيدة هو ما ظفر من نقاد العرب بالعناية[2].

ويذهب يوسف بكار إلى أنّ النقاد العرب القدماء كانوا يعيرون وحدة المبنى في الجملة والعبارة والبيت والبيتين، وفي القصيدة عند حازم خاصة، اهتماماً كبيراً. وأن بعض هؤلاء النقاد قد أفاد من مفهوم أرسطو للوحدة، إلاّ أنّهم لم يفهموها حق فهمها، فأساءوا تطبيقها على شعرنا حين تصوروها إجادة وصل بين أجزاء القصيدة ليس غير[3]. ويرى أن القصيدة القديمة نفسها وقفت عائقاً أمام وضوح الرؤية النقديّة عند النقاد القدامى في وحدة القصيدة. كما أن مفاهيم النقاد القدماء في قضية اللفظ والمعنى كانت سبباً رئيساً في توجههم نحو هذا الفهم حتى بات مبلغ جهدهم منصبّاً على تلاحم الأجزاء دون أن يمتدّ إلى القصيدة كاملة[4].

---

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ص٢١٢-٢١٣.

(٢) الأسس الجماليّة في النقد العربي، ص ص٣٦٤-٣٦٧.

(٣) انظر بناء القصيدة العربيّة، ص٣١٦.

(٤) المصدر نفسه، ص٣١٧.

وأرى أن أصحاب الموقف الأوّل مغالون في تطبيق مفهوم نقدي غربي حديث على نقادنا القدماء أوّلاً، ومجافون للحقيقة العلميّة ثانياً، إمّا لرغبتهم في إضافة شرف جديد يظنّونه للنقد العربي القديم، أو بسبب عدم استقصائهم المادّة النقديّة للنقاد القدامى استقصاء دقيقاً.

أما أصحاب الموقف الثاني فلا مندوحة من القول إنّهم لم يضعوا أيديهم على الحقيقة، وإنّما جاء حكمهم عامّاً غير دقيق؛ لأنهم لم يتوفروا على دراسة نصوص القدماء النقديّة بما تستحق من الدّرس، والتمحيص.

وأما أصحاب الموقف الثالث فهم الأقرب، كما أرى، إلى ما نراه في هذا الموقف.

إن دّراسة نصوص نقادنا العرب القدامى فيما يخصّ موضوع "وحدة القصيدة" قد أملت عليّ أن أضع هؤلاء النّقادّ في اتجاهات ثلاثة هي:

١- الاتجاه نحو وحدة البيت.

٢- الاتجاه نحو وحدة الشكل المجرّد.

٣- الاتجاه نحو وحدة البناء التسلسلي المنطقي للقصيدة.

وتحسن الإشارة في هذا المقام إلى أنّ قسمتنا هؤلاء النّقاد في اتجاهات ثلاثة ليست قسمة صارمة، وإنّما كان التقسيم وفق السّمة الغالبة على تصوّر كلّ ناقد وقد ينسحب هذا الملحظ على عدد كبير منهم، إذ نرى الواحد يدعو إلى وحدة البيت ثمّ ما يلبث أن يدعو إلى وحدة القصيدة[١].

---

(١) لعلّ أقرب مثل على ذلك المرزوقي (-٤٢١هـ) في مقدمة ديوان الحماسة، القسم الأول، ص١٧.

أوّلاً: الاتجاه نحو وحدة البيت:

ويضمّ عدداً من النقاد الذين نصّوا صراحة على وحدة البيت، إذ كانوا يرون أنّ كلّ بيت من أبيات القصيدة ينبغي أن يكون مستقلاً بمعناه، وبتفعيلاته وموسيقاه. وبذلك ظلّوا ينشدون المتعة الفنيّة في كلّ بيت على حدة، حتى غدا من السهل أن ينقل البيت من موضعه إلى موضع آخر من غير أن نحسّ اضطراباً، أو تخلخلاً، أو انقطاعاً في تتابع الأبيات، ومن غير أن نحسّ أننا أفسدنا على الشاعر نظمه وتأليفه[1]. وكان هذا الاتجاه نحو "وحدة البيت" سبباً رئيساً في دعوة بعض النقاد القدامى إلى استقلال البيت بمفرده، وهذا دفعهم بدوره إلى أن يعيبوا البيت إذا احتاج إلى غيره ليكمل معناه.

-١-

فابن سلاّم الجمحي (-٢٣٢هـ) يمتدح "البيت المستغني بنفسه، المشهور الذي يضرب به المثل، ويسميه "البيت المقلد"[2]. ووفق هذا التصوّر راح يوازن بين الشعراء مختاراً من أبياتهم ما يحقق هذه الصفة مما يروق له، فاختار للفرزدق ستة عشر بيتاً منها قوله:

فيا عجبا حتّى كليب تسبني

كأن أباها نهشلٌ أو مجاشع[3]

---

(١) انظر: بدوي طبانه، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص٤٢٣.

(٢) ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص٣٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٠٥.

وقوله:

أحـــلامنا تزن الجـــبـــال رزانة

وتخـــالنا جنا إذا مـــا نجـــهل[1]

واختار لجرير واحداً وثلاثين بيتاً، منها قوله:

زعم الفـرزدق أن سيـقـتل مـربعـاً

أبشـــر بطـول ســلامـــة يا مـــربع[2]

وقوله:

فـــغض الطّرف إنك من نميـــرٍ

فـــلا كـــعـــبـــاً بلغت ولا كـــلابا[3]

واضح أنّ ثمة أثراً جليّاً لثقافة ابن سلّام في هذا التوجه، فقد كان تلميذا لكبار شيوخ الرّواة كالأصمعي، وخلف الأحمر، وأبي زيد الأنصاري، وغيرهم[4]. ومعروف أنّ مقياس الجودة عند الرّواة كان يقوم على البيت أو البيتين لسهولة الحفظ وسرعة التمثل.

---

(1) طبقات ابن سلام، ص٣٠٨، وديوان الفرزدق، المجلد الثاني، ص١٥٧.

(2) طبقات ابن سلام، ص٣٠٨، والبيت في ديوان جرير، المجلد الثاني، ص ٩٨.

(3) المصدر نفسه، ص ٣٥١، والبيت في ديوان جرير، ص٦٣.

(4) الطبقات، ص ص٣٥، ٣٦، من مقدمة محمود محمد شاكر.

-٢-

ونمضي قليلاً فنجد أحد نقاد القرن الثالث الهجري وهو ثعلب (-٢٩١هـ) يتحدّث عن المعدّل من أبيات الشعر، وهو "ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتمّ بأيهما وقف عليه معناه"[١]. وهذا النوع من الشعر هو "أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرّواية، وأشبهها بالأمثال السائرة"[٢].

ولأن النقاد -ومنهم ثعلب- كانوا يحسبون لهذا النوّع من الأبيات قيمة جماليّة تطلب لذاتها، فقد جاءت معظم استشهادات ثعلب بأبيات مفردة سائرة على الألسن، منها قول زهير:

ومن يغترب يحسب عدوا صديقه ومن لا يكرّم نفسه لا يكرّم[٣]

وقول طرفة:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد[٤]

ولم يقف ثعلب عند هذا الحدّ من تفضيل البيت الواحد الذي يتمّ فيه المعنى فحسب، وإنّما نراه يفضل أنّ يتمّ المعنى في صدر البيت دون عجزه، وهذا ما أطلق عليه البيت الأغرّ. فهو في حديثه عن الأبيات الغرّ يقول:

---

(١) ثعلب قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، ص٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ص٧١-٧٢ .

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٣، والبيت في ديوان زهير، ص٨٤.

(٤) المصدر نفسه، المكان نفسه، والبيت في ديوان طرفة بن العبد ، ص٤٨ .

" والأبيات الغرّ واحدها أغرّ: وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوّله بوضوح دلالته "[1].

ومن هذا النوع من الأبيات قول الخنساء:

وإنّ صخراً لتأتمّ الهداة به كأنه علم في رأسه نار[2]

وقول النابغة:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسع[3]

-٣-

ويأتي أبو بكر الصولي (-٣٣٥هـ) فيؤكد الفكرة السابقة قائلاً: " خير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغني ببعضها لو سكت عن بعض "[4]. ويستشهد بقول النابغة الذبياني:

فلست بمستبق أخاً لا تلمّه على شعثٍ أي الرّجال المهذّب؟!

فيقول معلقاً عليه: " ألا ترى أنّ قوله: " فلست بمستبق أخا لا تلمّه " كلام

---

(١) قواعد الشعر، ص٧٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٧، والبيت في ديوان الخنساء، ص٧٧.

(٣) المصدر نفسه، والبيت في ديوان النابغة الذبياني، ص٣٠.

(٤) العسكري (أحمد أبو الحسن بن عبد الله، م. ٣٨٢هـ)، المصون في الأدب، ص ص٩-١٠، والمرزباني (محمد بن عمران، م. ٣٨٤هـ)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص٢٣٧.

قائم بنفسه؟ فإن زدت فيه" على شعث "كان أيضاً مستغنياً. ولو قلت "أي الرّجال المهذّب" وهو آخر البيت مبتدئاً به كمثل أردته كنت قد أتيت بأحسن ما قيل فيه"[1].

وبوحي من هذا الفهم عاب الصولي ابن الرّومي، على الرغم من استحسانه شعره، حين اكتمل المعنى عنده في بيتين في قوله:

ومـهـفـهف تمّت محـاسنه	حـتى تجـاوز منتـهى النّفس
تصبـو الكؤوس إلى مراشفه	وتـهـش فـي يـده إلـى الجـس
أبصـرتـه والكأس بين فم	منه وبين أنامل خـمس
فكأنهـا وكـأن شـاربها	قـمـر يقـبّل عـارض الشـمس

فقال: "قد أحسن وملّح، إلاّ أنه جاء بالمعنى في بيتين، واقتضى للبيت الأوّل ديناً على البيت الثاني"[2].

-٤-

وتستمر فكرة استقلال البيت بنفسه، فيأتي الثعالبي (-٤٢٩هـ) ليؤكد تمسّكه بوحدة البيت في دراسته لأبي الطّيب المتنبيّ، إذ يحصر المحاسن التي له، فيقول: ومنها (أي محاسنه) إرسال المثالين في مصراعي البيت الواحد، كقوله:

وكل امرىء يولي الجميل محبّب وكلّ مكان ينبت العزّ طيّب[3]

(١) المصدر نفسه، والبيت في ديوان النابغة، ص٧٤.

(٢) المصون في الأدب، ص٩.

(٣) أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محيي

وقوله:

الحبّ مـــا منع الكلام الألـسنا وألذ شكوى عــاشق مــا أعلنا[1]

وقوله:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحـسب المنايا أن يكن أمـانيـا[2]

ويخطو الثعالبي خطوة أخرى في سبيل تحقيق المعنى كاملاً في أعجاز الأبيات، فيرى أن من محاسن المتنبيّ إرسال المثل في أنصاف الأبيات، وكأنه يؤثر الإيجاز فيريد لنصف البيت أن يؤدي المعنى المطلوب دون حاجة إلى النصف الآخر. ومن ذلك قوله[3]: "مصائبُ قوم عند قوم فوائد"

وقوله[4]: "ومن قصد البحر استقلّ السّواقيا"

وقوله[5]: "إن المعارف في أهل النّهى ذمم"

-٥-

ويتقدم بنا الزمن فنصل إلى ابن خلدون (-٨٠٨هـ)، الذي يناقش صناعة الشعر في مقدمته دون أن يضيف شيئاً جديداً إلى مفهوم وحدة البيت، يقول عن

الدين عبد الحميد، ص٢١٧، والبيت في ديوان المتنبي، ج١، ص٣٠٨.

(١) يتيمة الدّهر، ج١، ص٢١٨، والبيتان في ديوان المتنبيّ، ج٤، ص٣٢٧.

(٢) يتيمة الدهر، والبيت في الديوان، ج٤، ص٤١٧.

(٣) البيت في الديوان، ج١، ص٣٩٩.

(٤) يتيمة الدّهر، ص ٢١٤، وفي الديوان، ج٤، ص٤٢٣.

(٥) المصدر نفسه، المكان نفسه، وفي الديوان، ج٤، ص٨٧.

الشعر: " . . . وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه، حتى كأنه كلام وحده مستقل عمّا قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تامّاً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثمّ يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك "[1].

وفي موضع آخر يتحدث عن صناعة الشعر فيردد المعنى نفسه، فيقول: " والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تامّ في مقصوده، ويصلح أن ينفرد دون سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف في تلك الملكة. . . "[2].

يتضح من خلال النصوص التي أثبتناها لهؤلاء النقاد إيمانهم بوحدة البيت، ومطالبتهم بأن يكون تامّاً مستقلاً يؤدي المعنى التامّ دون أن يحتاج إلى بيت ثان. وقد يبدو من الغريب حقاً للدارس أن يجد أن عدداً من هؤلاء النقاد، كالصولي، والثعالبي، وابن خلدون، لم يفيدوا من محاولة ابن طباطبا (-٣٢٢هـ)، وأن الثعالبي وابن خلدون لم يستفيدا من محاولة الحاتمي (-٣٨٨هـ)، علماً بأن ابن طباطبا والحاتمي تقدما كثيراً في فهم وحدة القصيدة كما سيتضح لنا فيما بعد.

ويترجح لديّ أنّ قضية تفضيل البيت القائم بنفسه ممتدة الجذور في تاريخ الأدب العربي ومتعددة الأسباب، إذ شارك في ترسيخها الرّواة[3] والشعراء والخلفاء، وبلورها بعض النقاد كما ألمعنا. فمما يروى عن الوليد بن يزيد أنّه قال: لم تقل العرب بيتاً أغزل من قول جميل بن معمر:

---

(١) مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، ج٤، ص١٢٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ج٤، ص.١٢٩.

(٣) منهم الأصمعي، وأبو عمرو بن العلاء، وخلف الأحمر، وثعلب، والمبرّد، وغيرهم. وأقوالهم مبثوثة في معظم كتب الأدب والتاريخ والاختيارات.

وكل حـــديث بينهن بشـــاشـــة   وكل قـــتـــيل عندهن شـــهـــيـــدُ

وبهـذا البيت أيضـاً فـضّلتـه سكينة بنت الحسين وأثابتـه دون غـيـره من الشعراء[1] . ويحكى أنّ أبا جعفر المنصور سأل أبا دلامة عـن أشعر بيت قالته العرب، فقال: بيت يلعب به الصبيان . . . هو قول الشاعر:

ما أحسن الدين والدّنيا إذ اجتمعا   وأقـبح الكفـر والإفـلاس بالرّجل[2]

ثانياً: الاتجاه نحو وحدة الشكل المجرّد:

إنّ اهتمـام بعض النقاد القـدامى بوحدة البيت لـم يمنع غيرهم من النظر في وحدة القصيدة، فثمّة عدد من النقاد طالبوا بنوع من الوحدة تقوم على التناسب الخارجي الذي يقصد إلى المزاوجة بين المضمون وهيكل سبق تصميمه، وهذا ما يمكن أن نسميه "الشكل المجرّد"، وعكسه تماماً الشكل العضوي[3] . وربما كان تصوّر هؤلاء النقاد لشكل القصيدة الذي تجسّد بعمود الشعر هو الذي أملى عليهم عناصر التأليف الشعري من ناحيةالعلاقات بين هذه العناصر . فإذا كانت عناصر الشكل في المفهوم النقدي الحديث، تتّحد اتحاداً عضوياً بحيث لا يميّز بينها إلا منهجيّاً، فإنها حسب عمود الشعر القديم تركب تركيباً آلياً ضمن شكل مسبق في أذهان النقاد[4] .

---

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص١٢١ .

(٢) العمدة، ج٢، ص١٧ .

(٣) انظر: إحسان عبّاس، فن الشعر، ص١٩٦ .

(٤) انظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربيّة في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص٢١٧ .

وأوّل من يلقانا في هذا الاتجاه الجاحظ (-٢٥٥هـ)، إذ يعرض مسألة التّلاحم بين أجزاء القصيدة وأهمية حسن السّبك في قوله: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان"[(١)].

ويروي الجاحظ أقوالاً وأشعاراً تؤيد توجهه نحو عدم التنافر بين أجزاء القصيدة. ومما يرويه الجاحظ لبنت الحطيئة تخاطب أباها قائلة: "تركت قوماً كراماً ونزلت في بني كليب بعر الكبش"، فعاتبهم بتفرق بيوتهم، فقيل لهم: فأنشدونا بعض مالا تتباين ألفاظه، ولاتتنافر أجزاؤه، فقالوا: قال الثقفي[(٢)]:

من كان ذا عضد يدرك ظلامته إنّ الذليل الذي ليست له عضد

تنبو يداه إذا ما قلّ ناصره ويألف الضيم إن أثرى له عدد

ثم يتحدّث الجاحظ عن "القران" فيروي ما قاله أبو نوفل بن سالم لرؤبة ابن العجاج: "يا أبا الجحاف، مت إذا شئت، قال: وكيف ذلك؟ قال: رأيت عقبة بن رؤبة ينشد رجزاً أعجبني، فقال رؤبة: نعم، ولكن ليس لشعره قران"[(٣)].

---

(١) البيان والتبيين، ج١، ص٥٠.

(٢) هو الأجرد الثقفي، وقيل الأحرد (بالحاء المهملة)، واسمه مسلم بن عبد الله بن متعب بن ثقيف، من شعراء العصر الأموي.
انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص٦٢.

(٣) البيان والتبيين، ص ص٥٠-٥١.

ويستشهد الجاحظ[1] بأبيات كثيرة من الشعر تؤيد ما يذهب إليه في اتحاد أجزاء النّظم، فيقول: أنشدني أبوالعاصي، قال: أنشدني خلف الأحمر في هذا المعنى:

وبعض قريض القوم أولاد علّة   يكدّ لسان الناطق المتحفّظ

وإذا عرفنا أن "أولاد العلّة" هم الأبناء إذا كانوا من رجل واحد ومن أمهات شتى، فإننا ندرك ما أراده الجاحظ من رواية هذا البيت، فكأن هؤلاء الأبناء مختلفون ولا يلتقون تماماً كما لا يتلقي شعر القوم الذين تحدّث عنهم البيت.

يتضح لي أن الجاحظ يتحدّث عن أمرين مهمين في الاتجاه نحو وحدة الشكل المجرّد هما:

١- تلاحم الأجزاء وحسن السّبك.

٢- القران.

-٢-

وممّن يلقانا في هذا الاتجاه أيضاً ابن قتيبة (-٢٧٦هـ)، فإنّ له، على الرّغم من القسمة المعروفة في نقده للشعر حسب الألفاظ والمعاني[2]، ملحظاً نقدياً جيداً في فهم وحدة القصيدة يظهر في قوله: "وتتبيّن التكلّف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض

---

(١) المصدر نفسه، ص ص ٤٩-٥١.

(٢) انظر: الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، ص ص ١٣-١٦.

الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه"[1].

فابن قتيبة ينشد الاقتران في المعنى، ويطالب بالاحتفاظ بسياق القصيدة، ويريد الانسجام والتآلف بين الأبيات في القصيدة، لما لهذا الاقتران من أثر جمالي في بنائها. وكأن ابن قتيبة يضع مقياساً جديداً للجودة في الشعر غير مقياس وحدة البيت الذي رأيناه عند بعض نقاد الاتجاه الأوّل.

وقد رأى إحسان عبّاس[2] أن هذا المقياس مهم لأنه أول الطريق إلى الوحدة الكلية في القصيدة عامة، وفقدان "القران" بين الأبيات ليس من صفات شعر المنقحين.

-٣-

أمّا قدامة بن جعفر (-٣٣٧هـ) فهو، وإن تعلق في حديثه عن الجودة والرّداءة بمجموعات أربع من الصفات هي اللفظ والوزن والقافية والمعنى[3]، قد تقدم قليلاً في فهمه للتناسب الناشئ عن العلاقات القائمة بين هذه العناصر في حال ائتلافها في علاقة اللفظ بالمعنى، واللفظ بالوزن، والمعنى بالوزن، والمعنى بالقافية[4].

---

(١) الشعر والشعراء، ص٢٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ١١٠.

(٣) نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، ص ص٧٤-٨٦.

(٤) المصدر السابق، ص ص ١٥٣-١٦٧.

ولعلّ هذا التقسيم المنطقي للخصائص الشعرية -وان يكن تحديداً صارماً لعنصر القيمة في الشعر- يضع أسساً موضوعية تتحدّد بها القيمة الشعرية، ويقضي على الفوضى النقدية التي استشعرها قدامة، والتي حاول إزالتها[1].

فالتناسب عند قدامة مطلب أساسي في حديثه عن المعاني الشعريّة، إذ ينادي بصحة التقسيم، وصحة المقابلة، والتكافؤ، مما يشي بتعلقه الشديد بالتناسب الذي نادى به أرسطو، وعبّر عنه متّى بن يونس[2].

ووفق هذا التصور للتناسب في الشعر تحدّث قدامة عن عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، فرأى أن من هذه العيوب الإخلال: وهو أن يترك من اللفظ ما يتمّ به المعنى.

واضح أن فهم قدامة للتناسب فهم منطقي خالص، وكأنه يرد الشعر إلى علاقات منطقية ثابتة غير نامية أو متطورة، أخلّ بالغاية التي أراد أن يحققها[3]. يضاف إلى ذلك أن استشهاداته اقتصرت على البيت أو البيتين، ولم ينظر إلى القصيدة كاملة.

-٤-

وفي حديث القاضي الجرجاني (-٣٩٢هـ) عن بناء القصيدة العربيّة تنبّه إلى هذا النّوع من الوحدة، يقوم على ترتيب المعاني. فقد أكد الجرجاني اهتمامه بالبدء، والانتقال منه إلى الغرض، ثمّ بالخاتمة، لأنها المواقف التي تستعطف

---

(١) انظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص١٢٣.

(٢) نقد الشعر، ص١٣٩، وانظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٨٣.

(٣) انظر جابر عصفور، المرجع السابق، ص١٧١.

أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء. فالشاعر الحاذق عنده يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدها الخاتمة، وقد اتفق للمتنبي في حسن التخلّص خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد[1].

ومن خلال حرص القاضي الجرجاني على وحدة القصيدة نبّه إلى اختلاف شعر أبي تمام في القصيدة الواحدة، فقال: " . . . وربما افتتح الكلمة[2] وهو يجري مع طبعه، فينظم أحسن عقد، ويختال في مثل الرّوضة الأنيقة، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنم أوعر طريق، ويتعسّف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن، ويمحو طلاوة ماقد قدّم، كما فعل أبو تمام في كثير من شعره"[3]، ومنه قوله:

لو حار مرتاد المنيّة لم يجد	إلاّ الفراق على النّفوس دليلا
قالوا الرحيل، فما شككت بأنها	نفسي من الدّنيا تريد رحيلا
الصّبر أجمل غير أنّ تلذذا	في الحب أحرى أن يكون جميلاً
أتظنني أجد السبيل إلى العزا	وجد الحِمام إذاً إليّ سبيلا!
ردّ الجموح الصّعب أسهل مطلباً	من ردّ دمع قد أصاب مسيلا
ذكرتكم الأنواء ذكرى بعضكم	فبكت عليكم بكرة وأصيلاً
إني تأملت النوى فوجدتها	سيفاً على أهل الهوى مسلولاً[4]

---

(1) القاضي الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٤٨ .

(2) لعلّه يقصد القصيدة .

(3) المصدر السابق، ص٢٢ .

(4) الأبيات في ديوان أبي تمام، نشره محيي الدين الخيّاط، ص٢٤٢ .

ثم عدل عن النسّيب فقال :

لو جــاز سلطان القنوع وحكمــه ... في الخلق مــا كــان القليل قليــلا

من كــان مـرعى عـزمه وهمـومـه ... روض الأمــاني لم يزل مــهـــزولاً

" فهـو كما تراه يعرض عليك هذا الدّيباج الخسرواني ، والوشي المنمنم ، حتى يقول :

للّه درك أيّ مـــعـــبــر قـــفـــرة ... لا يوحش ابن البـيـضـة الإجـفـيـلا

أو مـــــــا تـراهـا لا تـراهـا هـزة ... تشـأى العـيـون تعـجـرفـاً وذمـيـلا

فنغص عليك تلك اللذة ، وأحدث في نشاطك فترة . . . ولو لم تكن هذه الأبيات متناسقة مقترنة ، ولم يجمعها قصيدة ، وتسمع في حال واحد لكان أخفى لعيبها ، وأستر لشينها[1] .

-٥-

وإذا كان أبو هلال العسكري (-٣٩٥هـ) قد عدّ افتقار البيت إلى أخيه عيباً سمّاه " التضمين " ، إلاّ أنه تقدّم خطوة تلمّس فيها نوعاً من الوحدة الفنيّة. فقد خصّص الفصل الرابع من كتابه " الصناعتين " للبيان عن حسن النّظم ، وجودة الرّصف ، وحسن السّبك[2] .

فهذه المصطلحات التي يستخدمها أبو هلال من " حسن النّظم " و " جودة الرّصف " و " السّبك " ، كلها تشي بهذه الوحدة الصناعية ، أو ما أطلقنا عليه

(١) المصدر السابق ، ص٢٣

(٢) الصناعتان ، ص ص ١٧٧-١٨٩ .

"وحدة الشكل المجرّد" . فالشاعر عند أبي هلال صانع ماهر، أو سبّاك، أو ناظم جواهر، وفي هذا مافيه من توجه نحو شكل مسبق في الذهن غير متطور من الداخل.

وحسن التأليف عند أبي هلال بمنزلة العقد، إذا جُعلَ كل منه إلى مايليق به كان رائعاً في المرأى، وإن لم يكن مرتفعاً جليلاً. وإن اختلّ نظمه فضمّت الحبّة منه إلى مالا يليق بها، اقتحمته العين، وإن كان فايقاً ثميناً[1].

ويرى أبو هلال أنّ من الكلام مستوي النّظم، ملتئم الرّصف قول ليلى ابنة طريف الشيباني ترثي أخاها:

أيا شجر الخابور مالك مورقاً	كأنك لم تجزع على ابن طريف
فتى لا يحبّ الزّاد إلا من التقى	ولا المال إلاّ من قنا وسيوف
ولا الخيل إلاّ كلّ جرداء شطبة	وأجرد شطب في العنان خنوف
كأنك لم تشهد طعاناً ولم تقم	مقاماً على الأعداء غير خفيف
فلا تجزعا يابني طريف فإنني	أرى الموت حَلاّلاً بكل شريف[2]

ومن الأبيات التي توحي بتمام حسن الرّصف، واستقامة الألفاظ، وصحة المعاني، قول أشجع السّلمي:

قصرٌ عليه تحيّة وسلامُ	نشرت عليه جمالها الأيّام
وإذا سيوفك صافحت هام العدى	طارت لهنّ عن الفراخ الهام

---

(1) المصدر نفسه، ص١٧٩.

(2) الصناعتان، ص١٧٩، والأبيات في معاهد التنصيص، لعبد الرحيم بن أحمد العباسي (-٩٦٣هـ)، ج٣، ص١٥٩.

برقت سماؤك للعدوّ فأمطرت هاماً لها ظلّ السيوف غمام
رأي الإمام وعزمه وحسامه جند وراء المسلمين قيام[1]

ويذكر أبو هلال[2] أن من سوء النظم المعاظلة، وقد مدح عمر بن الخطاب رضي الله عنه زهيراً لمجانبتها، فقال: كان لا يعاظل بين الكلام.

فأبو هلال يعيد ما قاله ابن قتيبة بصياغة جديدة، مؤكداً أهمية التسلسل بين أبيات القصيدة، وعدم التنافر الذي يعد من عيوب الكلام. "فالألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنّما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخراً، أو أخرت منها مقدّما، أفسدت الصورة، وغيّرت المعنى، كما لو حوّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيّرت الحلية"[3].

-٦-

ويأتي المرزوقي (-٤٢١هـ)، ليجعل القاعدة الخامسة من قواعد عمود الشعر في التحام أجزاء النّظم والتئامه، وتعانق اللفظ والمعنى، فيقول:

"وعيار التحام أجزاء النّظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن، الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرّا فيه واستسهلاه بلا ملال أو كلال، فذلك يوشك أن تكون فيه القصيدة كالبيت، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً، وألا يكون كما قيل

---

(١) الصناعتان، ص١٨٨، والأبيات من قصيدة في مدح الرشيد بالرّقة، والأبيات في الأغاني، م١٨، ص١٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٨٣.

(٣) المصدر السابق، ص١٧٩.

فيه :

وشعر كبعر الكبش فرّق بينه   لسان دعيّ في القريض دخيل

وكما قال خلف :

وبعض قريض القوم أولاد علّة   يكد لسان الناطق المتحفظ

وكما قال رؤبة لابنه عقبة وقد عرض عليه شيئاً مما قاله، فقال: "قد قلت لو كان له قران"[1].

أحسب أنّ كلام المرزوقي أقرب إلى فهم وحدة القصيدة -وإن تكن وحدة هندسيّة صارمة- منه إلى وحدة البيت. ويتضح هذا الموقف أكثر في قوله :

"ومتى اعترف اللفظ والمعنى فيما تصوب[2] به العقول، فتعانقا وتلابسا متظاهرين في الاشتراك، وتوافقا، فهناك يلتقي ثريّا البلاغة فيمطر روضها، وينشر وشيها، ويتجلّى البيان فصيح اللسان، نجيح البرهان، وترى رائي الفهم والطّبع متباشرين، لهما من المسموع والمعقول بالمسرح الخصب، والمكرع العذب"[3].

---

(١) المرزوقي، مقدمة ديوان الحماسة، ج١، ص١٨.

(٢) تصوب: تجود من قولهم صاب المطر صوبا إذا نزل وانصبّ.

(٣) مقدمة ديوان الحماسة، ج١، ص٨.

أمّا ابن رشيق القيرواني(-٤٥٦هـ) فيأخذ نفسه بمنهج توفيقي يعرض من خلاله آراء سابقيه من النقاد، ثم يقدم وجهة نظره بعد ذلك.

وأوّل ما يقف عنده ابن رشيق مما يتصل بموضوع بحثنا قضيّة اللفظ والمعنى، فيذكر أن بعض النقاد يؤثرون اللفظ، على المعنى، ويجعلونه غايتهم ووكدهم، وأن بعضهم الآخر يؤثر المعنى على اللفظ. ثمّ يأخذ نفسه بمنهج وسطي فيقول: "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوّته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجساد من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الرّوح"[(١)].

وفي باب النّظم ينقل ابن رشيق عن أبي عثمان الجاحظ قوله: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان"[(٢)].

غير أن الخطوة الجريئة التي يخطوها ابن رشيق نحو تحقيق البناء الفنيّ للقصيدة العربيّة تكمن في استشهاده بمجموعة من الأبيات دون أن يقف عند البيت أو البيتين. فابن رشيق بعد أن يتحدّث عن فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض يقف عند قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي يصف فيها حمر الوحش والصائد في قوله:

---

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وشرح مفيد قميحة، ج١، ص ص٩١-٩٢.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج١، ص ص ٩١-٩٢.

فوردن والعيّوق مقعد رابئ ... الضرباء خلف النّجم لا يتتلع

فشرعن في مجراة عذب بارد ... حصب البطاح تغيب فيه الأكرع

فشربن ثمّ سمعن حسّاً دونه ... شرف الحجاب وريب قرع يقرع

فنكرنه فنفرن فامترست له ... هوجاء هادية وهاد جرشع

فرمى فأنفذ من نحوص عائط ... سهما فخرّ وريشه متصمع

يعلق ابن رشيق على هذا النص الشعري قائلاً:

"فأنت ترى هذا النّسق بالفاء كيف اطّرد له، ولم ينحلّ عقده، ولا اختلّ بناؤه. ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إيّاه لما تمكّن له هذا التمكن"[1].

ويرى أن العرب لاتنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، واتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، حتى عدّوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض في قوله:

فلا وأبيك ما ظلمت قريع ... بأن يبنوا المكارم حيث شاءوا

ولا وأبيك ما ظلمت فريع ... ولا عنفوا بذاك ولا أساءوا

بعثرة جارهم أن ينعشوها ... فيعثر بعدهم نعم وشاء

فيبني مجدها ويقيم فيها ... ويمشي أن أريد به المشاء

وإن الجار مثل الضيف يغدو ... لوجهته، وإن طال الثواء

وإني قد علقت بحبل قوم ... أعانهم على الحسب الثراء[2]

---

(١) المصدر السابق، ص٩٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٥.

ونتقدّم قليلاً لنصل إلى ابن سنان الخفاجي (-٤٦٦هـ) فنرى كلامه على اللفظة الواحدة قبل أن ينضم إليها شيء، ثمّ على الألفاظ المنظومة بعضها ببعض. والذي يهمّنا هنا موضوع الألفاظ المؤلفة.

يرجع ابن سنان الخفاجي الفصاحة إلى حسن التأليف في الموضوع المختار، إذ يرى أنّ كلّ صناعة من الصناعات كمالها بخمسة أشياء:

الموضوع: وهو الخشب في صناعة النجارة، والصانع: وهو النّجار، والصورة: وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيّاً، والآلة: مثل المنشار والقدوم وما يجري مجراهما، والغرض: وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه[١].

وحين ينقل ابن سنان هذا التشبيه إلى دائرة الأدب وتأليف الكلام، فإنه يضع مقابلات لحسن الصياغة على النحو التالي: " إنّ الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات، وأما الصانع المؤلف فهو الذي ينظم الكلام بعضه مع بعض كالشاعر والكاتب وغيرهما. وأمّا الصورة فهي كالفصل للكاتب، والبيت للشاعر، وما جرى مجراهما. وأمّا الآلة فأقرب ما قيل فيهاإنها طبع الناظم والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك... وأمّا الغرض فبحسب الكلام المؤلف"[٢].

---

(١) سر الفصاحة، ط١، ص ص ٩٣-٩٤.

(٢) سر الفصاحة، ص ص ٩٣-٩٤. وهذه النظرية تشبه نظرية الخلق عند الآمدي (-٣٧٠هـ)، التي يقول فيها: «زعموا أن صناعة الشعر لاتجود وتستحكم إلاّ بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولازيادة عليها».
انظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص٤٠٢.

ووفق هذا التصّور (الصناعي) للإبداع الفنّي بحث ابن سنان عن صحة النسق والنظم، فوجده في استمرار الشاعر في المعنى الواحد، وفي حسن استئناف المعنى الآخر بحسن التخلص إليه، حتى يظلّ متعلقاً بالأول، وغير منقطع عنه، ومن هذا خروج الشعراء من النسيب إلى المدح.

-٩-

ويتقدم بنا الزمن لنصل ابن الأثير (-٦٣٧هـ) الذي يرفض مقولة أبي إسحق إبراهيم بن هلال الصابي (-٣٨٤هـ)، من أن الشعر بني على حدود مقررة، وأوزان مقدرة، وفصلت أبياته، فكان كل بيت منها قائماً بذاته، غير محتاج إلى غيره، إلا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب[1]. ويرى ابن الاثير أن ذلك غير معيب، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأوّل على الثاني فليس ذلك سبباً يوجب عيباً إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر والفقرتين من الكلام المنثور إحداهما بالأخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لاغير. والفقر المسجوعة التي ترتبط بعضها ببعض قد وردت في القرآن الكريم في مواضع منه، فمن ذلك قوله عز وجل: (فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون، قال قائل منهم إني كان لي قرين يقول أئنك لمن المصدّقين، أئذا متنا وكنا تراباً وعظاماً أئنا لمدينون)[2].

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، ص٤١٤.

(٢) سورة الصافات، (٥١-٥٣).

فهذه الآيات الثلاث الأخيرة مرتبط بعضها ببعض، فلا تفهم كل واحدة إلا بالتي تليها، وهذه كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض، ولو كان ذلك عيباً لما وردت في كتاب الله عز وجل[1].

ومما ورد من ذلك شعراً قول بعضهم:

ومـن البلـوى التـي ليـ (م) س لهـا في النـاس كنـه

أن من يعـرف شـيئـا يـدّعي أكـثـر منـه

ألا ترى أن البيت الأول لم يقم بنفسه ولا يتمّ معناه إلا بالبيت الثاني؟

بيد أن فكرة المثل السائر التي ظلّت تسيطر على تفكير ابن الأثير قد منعته من أن يطوّر فكرة في غاية الأهميّة كانت قد وردت عنده في قوله: "إنّه مما يدل على حذق الشاعر وقوّة تصرّفه في شعره أنه يجعل حديثه عن كلّ معنى من المعاني آخذا بعضه برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه، ويستأنف كلاماً آخر، بل يكون كلامه كله كأنما أفرغ إفراغاً"[2].

وقد عاب ابن الأثير الشاعر الذي يقطع كلامه الذي هو فيه، ويستأنف كلاما آخر غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك، مما ليس له علاقة بالكلام الأوّل، وسمّى هذا العيب "الاقتضاب"[3].

ويتبين لنا مرّة ثانية أنّ نقاد هذا الاتجاه قد تجاوزوا في نظرتهم مفهوم وحدة البيت، وتقدّموا إلى المطالبة بوحدة لا نستطيع أن نزعم أنها "وحدة القصيدة"،

(1) المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الثالث، ص ص٢٠١-٢٠٢.

(2) المثل السائر، ج٢، ص ص٢٥٨-٢٥٩.

(3) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٥٩.

وإنّما تعدّوا "وحدة البيت" إلى وحدة مجموعة من الأبيات، ولم يصلوا بعد إلى الحديث عن وحدة القصيدة ككل.

إنّ النظرة النقديّة إلى مجمل القصيدة أو القصيدة "ككل" تغيب من نقد أصحاب هذا الاتجاه، وتبرز عوضاً عنها نظرات جزئية متفرقة تصيب المفصل أحياناً، وتنحرف في أحيان أخرى عن النظرة المتكاملة، ولكنها توحي ببعض نظراتهم الثاقبة، ومعارفهم المحدودة ببيئتهم. غير أن بعضهم يمّاز بالاستعداد الثقافي والفكري، وما يتمتع به من فرادة وتميّز.

ثالثاً: الاتجاه نحو وحدة البناء التسلسلي للقصيدة:

وتكمن هذه الوحدة في التناسب الكلّي مشكّلة بناء منطقياً تسلسلياً يجمع العناصر المتباعدة في علاقات منسجمة، تشكل ما سمّى بالنظم أحياناً. وفي هذا الاتجاه نرى النقاد يطالبون بضرورة التلاحم والانسجام بين أجزاء القصيدة حتى تكون كالجسد الواحد، يؤدّي كل عضو فيه وظيفة لا يتعداها إلى غيرها. فبعض هؤلاء النقاد يبدأون النظر في القصيدة ككل، ثمّ ينتهون بالمستوى الجزئي متمثلاً في أضرب التشبيه والتعريض، دون الوصول إلى مفهوم التناغم الحيوي بين عناصر القصيدة المتفاعلة[1].

وصحيح أن هؤلاء النقاد تقدّموا أصحاب الاتجاه الأوّل والثاني كثيراً، ولكن ليس إلى الحد الذي يمكن أن نسميه "وحدة عضويّة". وهم -وإن دعوا إلى وحدة تحققها الرؤية الفكريّة، وتوجهوا نحو "الصورة" المكونة من اللفظ والمعنى[2]، إلاّ أنهم يؤكدون التسلسل المنطقي بين عناصر ثابتة غير نامية.

ويلتقي أصحاب هذا الاتجاه -وإن يكن هناك بعض الاختلاف بينهم- في فهم العلاقة بين أجزاء القصيدة، منطلقين من فهم أرحب من فهم أصحاب الاتجاه الأول والثاني، موازنين بين المعنى والمحتوى في مجموع متآلف تآلف الجسد تارة، وتآلف النّظم أخرى. وكأنهم بهذا التوجه يؤكدون العبقريّة الهندسيّة للشاعر وقدرته على خلق أنظمة من العلاقات داخل القصيدة.

---

(١) انظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٣١، ص٩٨.

(٢) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص٣٥٥.

-١-

وأول من يلقانا في هذا الاتجاه ابن طباطبا العلوي (-٣٢٢هـ) الذي يفصح عن فلسفته في فهم الوحدة بهذا النص الذي سأنقله بتمامه لأقدِّم الصورة وافية غير منقطعة يقول ابن طباطبا:

" وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوّله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدّم بيت على بيت داخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها، نسجاً، وحسناً، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . . لاتناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلّقاً بها مفتقراً إليها "[١].

فابن طباطبا يقرّر مبدأً جماليّاً يكمن في التناسب المنطقي الذي يقوم على تصوّرات عقليّة محدّدة تجعل الشاعر نسّاجاً حاذقاً، ونقّاشاً رقيقاً، وناظم جوهر يؤلف بين النفيس الرائق ولا يشين عقوده.

وضمن هذا التصوّر للتناسب الذي يقود إلى الوحدة جاء حديث ابن طباطبا عن الشعر رديء النسج[٢]، والشعر محكم النسج[٣]، وعن حسن التخلص[٤]،

---

(١) عيار الشعر، ط١، ص١٣١.

(٢) عيار الشعر، ص ص١٠٥-١٠٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ص١٠٩-١١٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ص١١٥-١٢٢.

وملاءمة معاني الشعر لمبانيه[1]، فالشاعر نسّاج حاذق يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، ونقّاش رقيق يصبغ الأصباغ في أحسن تقاسيم، وهو ناظم جوهر يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها[2].

ومن خلال هذا التصوّر للتناسب بين عناصر ثابتة ثبات حبّات العقد، وللتدرج الخارجي الذي يتخلّص فيه الشاعر من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، كان حديث ابن طباطبا عن تأليف الشعر منصباً على حسن التجاور والملاءمة بين المعاني، فطالب الشاعر بأن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، وأن يقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولايجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه[3].

ويحلو لأحد الدّارسين القول: "إن هذا الفهم الرحب عند ابن طباطبا مرتبط بتطوّر النظرة إلى الألفاظ والمعاني في ضوء المفهوم الفلسفي عن العلاقة بين المادّة والصّورة"[4].

أقول: وهذا قول سائغ صحيح إلى حد كبير، فالتأثر بالفكر اليوناني وارد لا محالة، والحضارة من صنع البشر جميعاً، إلاّ أنني أضيف إلى هذا القول أن ابن طباطبا –وإن أفاد من أفلاطون أو أرسطو– قد تصرّف بهذه المادّة تصرّفاً واعياً، وتمثله تمثلاً دقيقاً، وأخضعه لفكره وفق تصوّره لنظريّة الشعر، وفهمه لعموده، بما يحقق أصالته وتفرده أيضاً. بيد أنّ ابن طباطبا ظل يتمتع

(1) عيار الشعر، ص ص١٢٥–١٢٨.

(2) عيار الشعر، ص ص١١–١٢.

(3) المصدر نفسه، ص١٢٩.

(4) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٤١.

بمنطقية صارمة، فراح يقيّد الشاعر بقيود ليست من طبيعة الشعر مستفيداً من فنون نثريّة أخرى كفنّي الخطابة والبلاغة، ومتخذاً من النثر نموذجاً صالحاً لأن يحتذيه الشعراء في قصائدهم، حتى إذا قُدّم بيت على بيت في القصيدة دخلها الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها[1]. وكأن ابن طباطبا ينحاز إلى جانب العقل على حساب التجربة الشعريّة، فيجعل القصيدة صناعة خالصة[2]. ومن هنا جاءت عبارات ابن طباطبا، في تشبيه القصيدة، موحية بالصناعة البدائية، فالقصيدة عنده كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظّم، واللباس الرّائق، فتسابق معانيها ألفاظها، فيلتذ الفهم بحسن معانيها كالتذاذ السّمع بمونق لفظها[3].

ويلحظ الطيّب الشريف على هذا التصميم المقترح للقصيدة من ابن طباطبا طابع الوصف الذاتي، ويعني به، أنه يصف فيه منهجه الشخصي الذي يسلكه في نظم الشعر، وهو وصف يخلو من أي منهج تحليلي موضوعي لطبيعة التجربة الإبداعيّة، بوصفها جهداً فكريّاً مركباً، يرمي إلى تحقيق نوع من الوحدة في إطار أوّلي يعيشه الشاعر من الدّاخل، وتفرغ فيه الصّور الملائمة لطبيعة المحتوى الذي ينتظمه ذلك التخطيط الأوّلي، لأنّ كلّ جهد فكري يتضمن عدداً مُشاهداً أو مُضمراً من الصّور التي تتدافع وتتزاحم بغية الدّخول في تخطيط معيّن[4].

-٢-

---

(١) عيار الشعر، ص١٣١.

(٢) انظر: إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص١٣٨.

(٣) عيار الشعر، ص١٠.

(٤) الطيّب الشريف، «ابن طباطبا ووحدة القصيدة العضويّة»، الآداب، السنة التاسعة، العدد الثاني، ١٩٦١م، ص٧٩.

أمّا الحاتمي (-٣٨٨هـ)، فقد كان فهمه للوحدة متقدّما على فهم ابن طباطبا، إذ طالب بتوحيد موضوعات القصيدة المختلفة من مدح أو ذم أو غيره، كما يتوحد الجسم في أعضائه ويتآزر مولفاً صورة الإنسان، أو "شكله الجمالي" الذي ينتقض إذا تلف عضو منه أو تعطل. يقول: "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه. فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفي معالم جماله"(١).

فهذا القسم من نصه يوحي بفهم نظري ناضج لوحدة القصيدة، لم نجده عند من سبقه، ويكفي أنه استمد تشبيهه من دائرة الكائن الحي. إلاّ أن الحاتمي في بقية النص يقتصر على الحديث عن ضرورة وصل أجزاء القصيدة، وتناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها حتى تصبح كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لاينفصل جزء منها عن جزء. ولكنّ الحاتمي حين يلج باب التطبيق يحصر نفسه في البيتين والثلاثة، أو المقطوعة على أبعد تقدير. وحتى يؤيد تصوره النظري، يلجأ إلى حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين، الذين تأتي القصيدة عندهم كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لاينفصل جزء منها عن جزء، كقول مسلم بن الوليد، وهو من بارع التخلّص:

أجـــدّك هل تدرين أن ربّ ليلة ... كـــأن دجـــاها من قـــرونك تُنشـــرُ

---

(١) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج١، ص٢٢٥.

نصـــبت لهـــا حــتى تجلّت بغــرّة ... كـغـرّة يحـيى حين يذكـر جـعـفـر[1]

ثم يقف عند النابغة الذبياني مستشهداً بحسن تخلّصه إلى معتمده بقوله :

فـــأسـبل مني عـــبـرة فــرددتهـــا ... على النحــر منهـا مســتـهـلّ ودامع

على حين عاتبت المشيب على الصبا ... وقلت ألما أصح والشــــيب وازع

وقـد حـال منهم دون ذلك شـاغل ... مكان الشـغـاف تبـتـغـيـه الأصـابع

" فهذا كلام متناسج تقتضي أوائله أواخره، ولا يتميّز منه شيء عن شيء "[2]

ويتابع الحاتمي دراسة النص وتحليله فيقول : " ثمّ اعترض ذلك من وصف حاله عند علمه بوعيده ما أبدع فيه كلّ الإبداع، فقال :

فـبتّ كـأني ســاورتني ضـئـيـلة ... من الرقش في أنيــابهـــا السّم ناقع

يسـهّـد من نوح العـشـاء سليـمـهـا ... بـحلي النســاء في يديه قــعــاقع

تناذرها الرّاقـون من سـوء سمّـهـا ... تـطلّـقــــــه طوراً وطـوراً تـراجع

ثمّ عاد عاطفاً كلامه على ما تقدّم من تخلّصه، فقال :

وأخـبـرت خيـر الناس أنك لمتني ... وتلك التي تســتكّ منهــا المســامع

مـخـافـة أن قــد قلت سـوف أناله ... وذلك من تلقـــاء مـــثـلك رائع

فلو توصّل إلى ذلك بعض صنّاع المحدثين الحذاق لكان معجزاً عَيِيا، فكيف بجاهل بدوي إنّما يغترف من قليب قلبه، ويستمد من عفو هاجسه "[3].

لقد أوشك الحاتمي أن يمسك بخيط نفسيّ دقيق في تلمسه نفسيّة النابغة

---

(1) حلية المحاضرة، ج١، ص٢١٥.

(2) حلية المحاضرة، ص٢١٥.

(3) حلية المحاضرة، ج١، ص ص٢١٥-٢١٦.

المتوثبة القلقة، وحبذا لو تنبّه إلى هذا المنحى النفسي عنده، الذي بث في القصيدة نوعاً من الوحدة النفسيّة، ولكنه فقد هذا الخيط النفسي حين تحدّث عن حسن تخلّص النابغة. ومن هنا نجد من المبالغة أن يقول أحد الباحثين عن الحاتمي: "وحسبه نظريّته الأصيلة في الوحدة العضويّة والتي وهم الواهمون أنها من ابتكارات النقاد الغربيّين في القرنين الأخيرين"[1].

وفي هذا القول مبالغة من ناحيتين:

الأولى: أنّ الحاتمي لم يدرك الوحدة على أنّها تؤدي معنى النمو الداخلي كما فهمها النقد الحديث.

والثانية: مجافاته للحقيقة العلميّة من حيث كون مصطلح "الوحدة العضويّة" جاء من النقد الغربي.

وصحيح أن هذا التناسب والتناسق الذي ألحّ عليه نقاد هذا الاتجاه بشكل عام، وابن طباطبا بشكل خاص، قد يعد نوعاً من الوحدة التي تتحقق في التنوّع[2]، إلاّ أن هذه الوحدة لا يمكن أن تكون وحدة عضويّة بمفهومها النقدي الحديث.

-٣-

ويتفرد عبد القاهر الجرجاني (-٤٧١هـ) من بين النقاد العرب بنظريّته في "النظم" إذ أقرّ فيها بالوحدة بين "المعنى" و "التركيب النحوي"، في مقولته المشهورة: "واعلم أن ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم

---

(١) هلال ناجي، مقدمة حلية المحاضرة، ج١، ص٢٧.

(٢) انظر: جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى، ص٣١.

النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها "[1].

وبنظريّته في "النظم" تجاوز عبد القاهر الجرجاني تلك الثنائية التي أقامها بعض النقاد بين (اللفظ والمعنى)، ومنح المعنى قيمة كبيرة متجاوزاً المعنى إلى "معنى المعنى"، قاصداً بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ بغير واسطة، وبمعنى المعنى: أن يعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر[2]".

إنّ هذا الملحظ الذكيّ في التنبّه إلى "معنى المعنى" لم يسبق الجرجاني أحد إليه وهو بعض مما تختص به الدّراسات الأسلوبيّة في النقد الأدبي الحديث[3]. ولذا أجد من الغرابة حقاً أن يقال في حديث عن فلسفة الفصل بين اللفظ والمعنى: "حينما جاء عبد القاهر الجرجاني أحدثَ ضجّة كبيرة نافعة، ولكنه لم يحد قيد شعرة عن هذه الفلسفة الرديئة"[4].

فأين هذا القول من كلام عبد القاهر الذي يحدّد أهميّة اللفظة من خلال وجودها في سياق معين، والذي كان توجهه قائماً على التأليف أو النّظم وفق ترتيب المعنى في النفس؟ إن نظرة سريعة في هذا النص الذي أنقله له تفصل في القضيّة وتختصر الحديث، يقول:

---

(١) دلائل الاعجاز، ص٦٤.

(٢) أسرار البلاغة، تحقيق المستشرق هليموت ريتر، ص١٠٢.

(٣) انظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ص٣١٥-٣٢٨.

(٤) مصطفى ناصف، نظريّة المعنى في النقد العربي، ص٤٣.

" إنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها . . . ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثمّ تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر "[١].

أضف إلى ذلك أن عبد القاهر أفرد حديثاً خاصاً حمل فيه على المنحازين إلى جانب اللفظ، وحديثا حمل فيه على المنحازين إلى جانب المعنى[٢].

إنَّ تصّور الجرجاني العميق لعمليّة التأليف الشعري واضح أشدّ ما يكون الوضوح في غير ما نص من نصوصه التي نثرها في دلائل الإعجاز حتى ليقول: " واعلم أنّ مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك "[٣].

ويبلغ الجرجاني من الدّقة العلميّة مبلغاً يجعله يحترز لقوله لئلا يفهم بأنه يفرض على الشاعر أو الأديب شكلاً صناعيّاً محدّداً سلفاً فيقول مستدركاً: " . . . وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حلّ يحصره، وقانون يحيط به، فإنّه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة "[٤] ويستشهد لقوله بنماذج من الشعر كقول كثيّر:

---

(١) دلائل الإعجاز، ط٣٨، وتنظر دراسة درويش الجندي، نظريّة عبد القاهر في النظم، ص ص٤٧-١١٩.

(٢) انظر: دلائل الإعجاز، ص٤٢ ومابعدها، وص٥٣، وص١٧٨.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٧٣.

(٤) دلائل الإعجاز، ص ص٧٣-٧٤.

وإنّي وتهيامي بعزة بعدما تخليت عما بيننا وتخلّتِ

لكالمرتجي ظلّ الغمامة كُلّما تبوأ منها للمقيل اضمحلّتِ

ثم يقول: " وإذا عرفت هذا النمط من الكلام وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه "[1].

فعبد القاهر يقرّ بالتفرّد المعنوي للشاعر تاركاً له الحريّة الكاملة لأن ينطلق بإبداعه كما يحلو له. ولم يقصد بالنّظم ضمّ بعض أجزاء القصيدة إلى بعض ضمّاً صناعياً يمنعها التفرّق وحسب، وإنّما يريد من هذا النظم أن يحصل على هيئة أو صورة. ومن هنا كان حديثه عن التفاوت بين الصور، رغم تشابه المعاني، يوحي بفهم شموليّ دقيق لعمليّة النّظم[2]، ويقوم على أساس فني أوّلاً[3]. ولم يبعد أحد الباحثين عن الحقيقة حين قال: " إنّ عبد القاهر هو الذي حدّد معالم نظريّة النّظم، وجعلها صورة أدبية واضحة إلى يومنا هذا، حتى إنّ علماء الجمال ما نقضوا قول الجرجاني في الأسلوب وجماله، وانتهوا إلى أن جمال الأسلوب يرجع إلى التآلف والتعانق بين الألفاظ والمعاني، وما ينتهي إليه ذلك من صورة فنية رائعة "[4].

ونستطيع أن ندرك أهميّة هذا القول إذا تذكرنا أن الدراسات الأسلوبية الحديثة تهتم ببنية النص، أي بشبكة العلاقات بين الكلمات والتراكيب والصور

---

(1) المصدر نفسه، المكان نفسه.

(2) دلائل الإعجاز، ص٧٦، ٣٥٢، ٣٥٥.

(3) انظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق شكري محمد عياد، ص٢٧٢.

(4) محمد بركات أبو علي، نظرات وآراء، ص ص٢٣-٢٤.

والأوزان داخله، فظاهرة الأسلوب ترتكز على موضع الكلمة في النص، وليس على قيمتها المسبقة في اللغة[1]. وفي هذا الفهم الحديث تطوير لما جاء به عبد القاهر الجرجاني، إذا فهمنا أنّ النقد عمل إنساني وجهد تراكمي. ومن هنا لم يحد كمال أبو ديب عن الحقيقة، حين ألمع إلى أن عبد القاهر الجرجاني خرج على التصوّر القاصر للأسلوب والصورة على أنهما عنصران خارجيّان في العمل الفنيّ، وبلغ الذروة في تصوره الفذ للخلق الأدبي، وللصورة، باعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعريّة وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الدّاخلي، وتفاعلاتها الغنيّة[2]. وقد ربط دارس آخر بين نظريّة النظم عند عبد القاهر الجرجاني وبين حديث ريتشاردز الذي فرّق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة، واستعمالها بقصد التعبير عن الانفعال[3]. وذهب ثالث إلى أن فكرة النظم تحددت عند الجرجاني تحدداً واضحاً واستقت من المنطق فكرة ارتباط الألفاظ بالمعاني، فارتفعت إلى البحث عن سر الجودة في الكلام المنظوم لا من حيث جرس ألفاظه فائتلافها في السمع وخفتها على اللسان، بل من حيث ائتلاف معانيها على وجه خاص يكون للكلام به فضل مزية[4].

---

(١) انظر جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربيّة، ص٢٠٢.

(٢) كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتجليّ: دراسات بنيوية في الشعر، ص١٩.

(٣) العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ص: ٣٣ و٣١١.

(٤) شكري محمد عياد، أرسطو طاليس في الشعر، «الدراسة»، ص٢٧٢.

-٤-

ويأتي حازم القرطاجنّي (-٦٨٤هـ) فيبدأ من حيث انتهى قدامه[١]، ليصوغ أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النّقدي وفق نظرة شموليّة تصهر العناصر المتباعدة في علاقات تزيل التّباين، وتخلق الانسجام الذي يقود إلى الوحدة[٢].

لقد التقى عند حازم التياران العربي واليوناني التقاء مثمراً، وإن غلب عليه التيار اليوناني. فعنايته الكبيرة "بالنظم"، ونظرته إلى العمل الفنّي على أنّه كل مترابط الأجزاء ليست إلا صدى لفكرة "الوحدة" التي نادى بها أرسطو[٣].

يتحدّث حازم[٤] في المنهج الرابع، الذي جعله للإبانة عن كيفية العمل في إحكام مباني القصائد وتحسين هيآتها، عن نوعين من القصائد، هما:

١- قصائد بسيطة الأغراض.

٢- قصائد مركّبة.

ويقصد بالقصائد البسيطة أن تكون مدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً. أمّا القصائد المركّبة فهي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين كالنسيب والمديح. وكلا البنائين

---

(١) منذ البداية يتجاوز حازم القرطاجنّي قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر، إذ يعرفه بأنه: «كلام مخيّل موزون يختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، أو التئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لايشترط فيها بما هي شعر غير التخييل». (منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ص٨٩).

(٢) انظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص١٧.

(٣) انظر: شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، «الدراسة»، ص٢٤٥.

(٤) منهاج البلغاء، ص٣٠٣.

(البسيط والمركّب) يحتاج إلى التناسب الذي هو قرين الوحدة. والإبداع عند حازم يقوم على ذلك التناسب في كل شيء، في حسن المبدأ والتخلص، ولطف التدرّج، واستواء النّسج[1]. وتتألف القصيدة عند حازم[2] من وحدات يطلق عليها "فصول القصيدة"، وتتآلف هذه الفصول مشكّلة بناء أكثر تعقيداً، يتكّون من ثلاثة مستويات: مستوى لفظي نابع من تآلف المعطيات اللفظية للكلمات، ومستوى معنوي نابع من تآلف المعطيات الدّلاليّة للمعاني الجزئيّة، ومستوى مركب يحقق بناء القصيدة من خلال تجاوب المستويين السّابقين، لتشكل هذه المستويات الشكل النهائي للقصيدة ووحدتها المركبة.

ويحسن أن ننبه في هذا المقام إلى أنّ النقد الحديث ما يزال يلحّ كثيراً على التناسب، فهذا كولردج -في حديثه عن الخيال الثانوي الذي يحقق الوحدة العضويّة- يقول:

"ولكي نصف الشاعر في صورته المثاليّة الكاملة نقول: إنّه ينشط النّفس الإنسانيّة بأكملها بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنّسب بين هذه الملكات وفق مكانتها وقيمتها"[3].

وعند حازم أنّ الذي يحقق هذا التناسب والانسجام هي "التخييلات الثواني"، التي تخلق شكلاً موحّداً يحسن من النّفس باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف[4]. ووفق هذا الفهم جاء تأكيد حازم المستمر على ألاّ يسلك بالتخييل مسلك السّذاجه في

(١) انظر: منهاج البلغاء، ص٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ص١٨-١٩.

(٣) كولردج، النظريّة الرومانتيكيه في الشعر: سيرة أدبية، ص٢٥١.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٩٠.

الكلام، وإنّما يلمح التخييل الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة، والتزيينات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني[١].

ولم يكتف حازم بالتنظير حسب، لكنّه طبّق مفهومه النّظري على قصيدة المتنبيّ التي أوّلها:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب   وأعجب من ذا الهجر، والوصل أعجب[٢].

وقد درسها حازم وحللّها تحليلاً دقيقاً[٣]، وخرج بنتيجة مؤداها: أنّ المتنبي حقق في قصيدته تلك الوحدة، إذ اطّرد له الكلام في قصيدته أحسن اطّراد، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب، ويجمعه وإيّاه غرض، فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب، ومفصلاً أحسن تفصيل، وموضوعاً بعضه مع بعض أحكم وضع[٤].

ومما يلفتنا في حديث حازم عن الوحدة تأكيده المستمر على أنّ "النظم" ليس إلاّ "الأسلوب"، فنسبة الأسلوب إلى المعاني كنسبة النّظم إلى الألفاظ، وحديث حازم عن التوافق وحسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد، يؤكد على الصّلة الوثيقة ما بين المعنى والمبنى، ويعزز القول بأن اطراد الأسلوب قرين اطراد النظم[٥]. ومن هنا، فإنّه إذا كان الأسلوب في المعاني إزاء النّظم في الألفاظ، فمن البديهي أن يخضع الأسلوب لمبدأ التناسب، وأن يلاحظ فيه "من حسن الاطراد والتناسب والتلطف

(١) منهاج البلغاء، ص.٩٠-٩١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٩٨.

(٣) انظر تحليل القصيدة في المنهاج، ص ص٢٩٨-٣٠٠.

(٤) المنهاج، ص٢٩٩.

(٥) المنهاج، ص ص٣٦٣-٣٦٤.

في الانتقال. . . ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد ومراعاة المناسبة ولطف النقل "[1].

وبهذا الفهم المتكامل -نظرياً وتطبيقياً- يكون حازم قد تحدّث عن الوحدة في القصيدة حديثاً مفصلاً دقيقاً. وإن يكن قد قصر معظم استشهاداته على المتنبي، وكأنه عدّه قمة الشعر العربي، ولولا أن مطلبه النقدي انصب على مايجب التزامه وفق مقتضى الحال، وليس وفق خصوصيّة في بنية التعبير، لكان بحق أوّل متحدّث عن "الوحدة العضويّة" في نقدنا العربي القديم.

يتضح مما سبق أنّ الاطار العام الذي دار في فلكه نقّاد هذا الاتجاه يقوم على التسليم بثبات عناصر القصيدة، واستقلال أجزائها في نوع من التناسب المنطقي، والتسلسل القائم على التدرج، مع بعض الفوارق بين محاولة كلّ ناقد وآخر، وفق عمق تمثل كل ناقد للفكر الفلسفي اليوناني أوّلاً، وتمكنه من معطيات التراث النقدي العربي ثانياً. ولذا فقد أخضع هؤلاء النقاد عناصر القصيدة إلى مبدأ منطقي تسلسلي لا تحكمه أيّة سببيّة داخليّة من النّص نفسه، مما أدى إلى أن تكون معايير بعضهم جاهزة. لقد كان الشعر، وسيظل يفلت من القوالب الجاهزة، ومافتئ النقد يقف مبهوراً أمام الإبداعات الشعريّة المفاجئة التي تتخطّى السائد المألوف.

إنّ نقاد هذا الاتجاه، وإن تقدّموا سابقيهم في التنبه إلى هذا النوع من الوحدة، ظلّوا يعالجون القصيدة وكأنها كيان مغلق غير نام.

---

(1) منهاج البلغاء، ص٣٦٤، وانظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ص٤٣٢-٤٣٤.

ولا ريب في أنّ بعض النقاد القدامى التفتوا إلى وحدة القصيدة، وفق تصور خاص مستمد من فهمهم الخاص ومعارفهم الخاصة، فكانوا يرومون أن يكون في القصيدة رابط قوي يربط بين أجزائها حتى تبدو عملاً فنيّاً متلائم الأجزاء مرتبط العناصر، بيد أنّ فهم هؤلاء النقاد -وفي حدود معارف عصرهم- ظلّ قاصراً عن الوصول إلى الوحدة بمفهومها العضوي الحديث، وهذا شيء طبيعي لاينتقص من علمهم البتة.

إنّ الفارق الجوهريّ بين المفهوم النقدي الحديث لوحدة القصيدة، وبين المفهوم القديم، أنّ الأول تتحد فيه عناصر الشكل اتحاداً عضويّاً ناتجاً عن نمو داخلي في القصيدة. أمّا المفهوم القديم، فقد تصوّر أصحابه الوحدة تصوّراً آخر مبنياً على ما لديهم من شعر، وما يملكون من معرفة نظرية حصلوها أوّلاً، ومن نماذج شعرية عاينوها ثانياً.

وصحيح أنّ "وحدة البيت" كانت مقياساً في استحسان الشعر وتفضيله عند بعض النقاد القدامى، إلاّ أنّها لم تكن المقياس الوحيد، فثمّة عدد من النقاد حرصوا -كما لحظنا- على وحدة "الشكل المجرّد" في حديثهم عن القران، والتلاحم بين أجزاء العمل الفنّي، وصحّة السّبك، كما طالب بعضهم الآخر بالتماسك بين أجزاء القصيدة لتكون سلسلة آخذاً بعضها برقاب بعض، ورأوا أنّ القصيدة لا تستطيع أن تؤدي غايتها إلاّ إذا تضامّت أجزاؤها، وائتلفت معانيها. وألحّ عدد منهم، وبخاصة أصحاب الاتجاه الثالث، على التناسب الذي يؤدي إلى الوحدة محققاً المتعة الفنيّة والجمال المنشود. وإذا تذكرنا، كما يقول إحسان عبّاس، أن النقد لا يقاس دائماً بمقياس الصحة والملاءمة للتطبيق، وإنّما يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه، صح لدينا أنّ النقاد القدماء لم يدّخروا وسعاً في تخطيط نظريّة نقديّة متكاملة.

وإذن فقد أدرك النقاد العرب القدماء الوحدة من خلال تصوّرهم الخاص لعمود الشعر العربي، ومن خلال مقاييسهم النقدية المستمدة من تراثهم الشعري، فرأيناهم يتحدّثون عن الفصاحة وتلاؤم الألفاظ، وحسن الارتباط بين المعاني، أو المؤاخاة بين المعاني والمباني، وحسن التخلّص وجودة المطلع، والتلاحم بين أجزاء القصيدة[1]، وائتلاف المعنى مع اللفظ، والوزن مع المعنى أو المعنى مع القافية، واللفظ مع الوزن، وصحة التقسيم وصحة المقابلة والتكافؤ. كما تنبه النقاد العرب القدامى إلى مبدأ التنسيق والتدرج أو ترتيب المعاني المتعدّدة، وهذه كلها وجوه مختلفة لوحدة القصيدة.

صحيح أن النقاد العرب القدماء لم يدعوا إلى مفهوم وحدة القصيدة بوصفها مبدأ جمالياً يقوم على سيطرة عاطفة واحدة، أو هيمنة إحساس واحد، يسيطر على الكل ويطبعه بطابعه، ولكنّ إدراكهم لهذه المبادئ الجماليّة منفردة أو مجتمعة، يدل دلالة واضحة على أن موضوع الوحدة في القصيدة لم يغب عن فهمهم.

وإذا كان البحث الجاد قد أوصلنا إلى أن النقاد العرب القدامى لم يفهموا الوحدة كما نفهمها اليوم، فهذا شيء طبيعي جداً بفعل تطوّر النظريات النقدية أوّلاً، وبفعل تطوّر الدّراسات الفلسفية والجماليّة والنفسية، ثانياً. وهذا أيضاً ليس سبّه عليهم، ولاينفي وجود نوع من الوحدة في كثير من قصائد الشعر العربي القديم كما زعم بعض النقاد المحدثين، كما لا ينفي تنبه النقاد العرب القدامى إلى موضوع «وحدة القصيدة» مصطلحاً ومفهوماً.

---

(١) راجع ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص ص٩١-٩٢.

الفصل الرابع

مداخل النقاد المحدثين إلى وحدة القصيدة

ألح معظم النقاد المحدثين على الدعوة إلى وحدة القصيدة إلحاحاً شديداً، وطالبوا بأن تكون القصيدة الحديثة كلاً فنياً واحداً، أو بنية عضوية حية[1]، وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية، ومثلما اختلف هؤلاء النقاد في مواقفهم النقدية حين نظروا في الشعر العربي القديم، كذلك فقد تعددت آراؤهم حين بحثوا عن الوحدة في الشعر العربي الحديث. غير أن الاختلاف لم يكن كبيراً، لأنهم كانوا يصدرون عن معرفة وثيقة في أصول الوحدة تهيأت لهم من خلال ثقافاتهم المتعددة، واتجاهاتهم الفكرية، فكانوا يتمثلون الجانب النظري لمفهوم الوحدة، ويصدرون عنه وهم مؤمنون بقيمته.

وقد حاولت أن أستجلي اتجاهات هؤلاء النقاد في فهم الوحدة وليس في كل مواقفهم النقدية[2]، فترجّح لديّ، بعد دراسة آرائهم في هذا الموضوع، أنهم يلتقون في إثبات نوع من الوحدة للقصيدة العربية قديمة وحديثة، وإن افترقوا في تقويمهم عناصر هذه الوحدة وأبعادها. وفق مداخل نقدية وفكرية وفنية، تصورتها على النحو التالي:

---

(١) في هذا الفصل لايعتمد كل نقاده مفهوم «الوحدة العضويّة» حدا مرجعيا لا يتجاوزونه، ولكنهم يلتقون معه أو يفترقون عنه في أشياء.

(٢) يحسن التنبيه إلى أن هذه المداخل التي تصوّرتها مقصورة على جزئية محدودة في النقد هي «وحدة القصيدة»، ولايدّعي دارسها أنه أحاط بكل إنتاج هؤلاء النقاد، فذلك عمل جد عسير.

أولاً: المدخل الفني:

وينظر أصحاب هذا المدخل إلى القصيدة على أنها بنية حيّة وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار، غير أن بعضهم يتخفف في إلزام كل بيت مكاناً في القصيدة لا يتجاوزه، وبخاصّة في الشعر الغنائي الذي يقوم على الملاءمة بين فكر الشاعر ووجدانه[1]. ويقوم هذا المدخل على تعميق الصّلة الوثيقة بين المضمون والشكل في نظرة فنيّة تهتم بهما اهتماماً كليّاً. ولا يعني هذا أن المدخل الفني يتجاهل التجربة البشريّة حينما يتحدث عن التجربة الشعرية على أنها تجربة لغة، وإنّما يرى أصحاب هذا الاتجاه أن لغة الشعر تشمل وحدة التمازج بين الرؤية البشريّة والصور الشعريّة والموسيقيّة، وهذه الوحدة المتمازجة هي التي تقود في النهاية إلى الإحساس بالتجربة الشعريّة بوصفها تجربة فنيّة، تعتمد كل طاقات اللغة الدّلاليّة والإيحائية والتعبيريّة والموسيقيّة[2].

إنّ جهد أصحاب هذا المدخل منصب على الجانب التطبيقي، أي دراسة التجربة الشعريّة العربيّة الحديثة في إطارها الفنّي، من خلال منهج تطبيقي يسبر أغوار النص الشعري، وطاقة اللغة الشعريّة، وإمكاناتها الفنيّة والجماليّة والإبداعيّة[3].

ويلتقي أصحاب هذا المدخل في بعض السمات المشتركة، وإن لم يتفقوا عليها، مثل: التركيز على أسلوب الشاعر في عرض موضوعه، ورعاية الترابط والتلاؤم بين عناصر القصيدة بحيث لا يشعر الذوق بالبعد أو القطيعة بين الفكرة والفكرة، أو الصورة والصورة، ويستوي بعد هذه الرعاية، أن يكون موضوع

---

(1) انظر: محمد السّعدي فرهود، مراجعات في النقد، ص ص١٠٦-١٠٧.

(2) انظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص٢٢٥.

(3) انظر: السعيد الورقي، المصدر نفسه، ص٦.

القصيدة واحداً، أو أن تتعدد موضوعاتها في إطار غرض واحد، وتجانس الصياغة الفنيّة في أسلوب القصيدة، بحيث تأتي على مستوى واحد، فلا تقوى الصياغة في جزء منها وتضعف في جزء آخر[(١)].

-١-

ولعلّ أقدم محاولة في هذا الاتجاه دراسة نازك الملائكة حول " هيكل القصيدة " التي قامت فيها بتفكيك القصيدة إلى عناصرها الرئيسيّة، لتدرس العلاقات الخفيّة التي تربط هذه العناصر، وتجعل منها ذلك النسيج الحيّ المتكامل الذي هو القصيدة[(٢)]. وعناصر القصيدة عند نازك أربعة:

١- **الموضوع**: وهو المادّة الخام التي تقدّمها القصيدة.

٢- **الهيكل**: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.

٣- **التفاصيل**: وهي الأساليب التعبيريّة التي يملأ الشاعر بها الفجوات في أضلع الهيكل.

٤- **الوزن**: وهوالشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل[(٣)].

تعترف الباحثة بأنّ الهيكل أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها، لأن وظيفته الكبرى توحيد عناصر القصيدة ومنعها من الانتشار والانفلات ولمّها

(١) انظر: محمد نايل، اتجاهات وآراء في النقد الحديث، ص: ٥٦، ٦٢.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٢٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٢٤.

داخل حاشية متميزة. ومن هنا فإن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلاً معيناً لايبارحه، وإنّما يحتمل أن يصاغ في مئات الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدراته الفنيّة والتعبيريّة. والهيكل الجيّد هو الذي يمتلك أربع صفات عامّة هي: التماسك، والصّلابة، والكفاءة، والتعادل. وتقصد بالتماسك أن تكون النسب بين القيم العاطفيّة والفكريّة متوازنة متناسقة. ومثال الخروج على التماسك قصيدة بدر شاكر السيّاب "حفار القبور" التي تقع في أربعة مشاهد واضحة، لم ينل كل منها عناية الشاعر بنفس النسبة. فقد تلكأ الشاعر في المشهد الأوّل وحلّل نفسيّة الحفار في بطء شديد في حين تقدّم في عجلة إلى المشاهد الثلاثة الباقية، مما أخل بتماسك الهيكل وضعضعه فتفكك وأجهز عليها في غير عناية[1]. أما الصلابة فيقصد بها أن يكون الهيكل العام للقصيدة متميّزاً عن التفاصيل التي يستخدمها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري، وألاّ تزيد الصور والعواطف عما يحتاج إليه الهيكل، لأن هذه الزيادة تفقد القصيدة كثيراً من قيمتها الجماليّة[2]. ومن نماذج الإطار الرخو الذي لايملك مزية الصّلابة قصيدة محمود حسن إسماعيل "انتظار"[3]، التي ضاع إطارها العام في كثير من الصور الجمالية والتفاصيل.

أما الكفاءة، فتعني أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضروريّة جميعاً. فلغة القصيدة ينبغي أن تكون أداتها الوحيدة، والتفاصيل من تشبيهات واستعارات وصور، ينبغي أن تكون واضحة في حدود القصيدة، والتفاصيل الشخصيّة الأثيرة لدى الشاعر

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٢٧.

(٣) من ديوان «أين المفر»، القاهرة، ١٩٤٧م.

ينبغي أن تمنح قيمة فنيّة تنبع من الهيكل نفسه[1].

وأمّا التعادل، فيقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقيّة بين النقطة العليا فيه والنقطة الختاميّة، إذ ينبغي أن يقوم توازن خفي ثابت بين أجزاء القصيدة كلها. والشاعر الحق هو الشاعر الذي يعرف هذا القانون بفطرته الفنيّة فلا يحتاج إلى أن يتعلمه أو يفكر فيه وهو ينظم[2].

ووفق هذا التحديد ترى نازك أن هناك ثلاثة أصناف من الهياكل، هي: الهيكل المسطح، والهيكل الهرمي، والهيكل الذهني.

أما الهيكل المسطح، فيدور حول موضوعات ساكنة مجرّدة من الزمن لايقوم الشاعر فيه بأكثر من وصف مظهر القصيدة الخارجي. ومثال ذلك قصيدة تدور حول تمثال أو سفينة أو بركة، فلا تصف أحداثاً تعاقبت على هذه الموصوفات، ولا تغيّرات جدّت عليها خلال زمن ما، وإنّما ترسمها كما هي في تلك اللحظة. ومن نماذج الهيكل المسطح قصيدة نزار قباني، وعنوانها "شباك":

حيّيت ياشباكها الملفوف بالبنفسج

أصبحت ديرا للشحارير ومأوى العوسج[3]

فالشباك في هذه القصيدة الجميلة ساكن وقف الشاعر أمامه في لحظة معيّنة، ولذا "فإنّ تعاقب هذه التصورات غير مرتبط ارتباطا عضوياً، وإنّما تقف كل صورة معزولة عن الصور الأخرى، حتى لنستطيع، إذا أردنا، أن نقدم بيتاً علي

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٢٧.

(2) المصدر نفسه، ص٢٣٠.

(3) من ديوان «أنت لي»، دمشق، ط١، ١٩٥٠م، ص٣٢.

بيت، وأن نحذف بيتاً هنا وبيتاً هناك، دون أن تنقص القصيدة نقصاً مخلاً"[1].

وأما الهيكل الهرمي، فتتضمن قصائده "فعلا" أو "حادثة"، وليس مجرد شيء جامد يحتل حيّزاً من المكان وحسب. وفي هذا الهيكل يستطيع الشاعر أن يمنح الأشياء بعدها الرابع، بدلاً من أن يصف الأشياء وهي ساكنة ذات ثلاثة أبعاد.

وفي مثل هذا النوع من قصائد "الفعل" و "الحادثة" يمكن للأحداث أن تتكاثف في مكان من القصيدة دون مكان، إذ تبدأ هادئة العواطف غير ثائرة فيتحرك الأشخاص... ثم تأتي لحظة تندفع خلالها المشاعر والأحداث إلي قمة شعوريّة "قمة الهرم" فتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر، فيحس القارئ أنه إزاء مشكلة فنيّة إنسانيّة، ثمّ سرعان ما تبدأ النهاية حين يبدأ الشاعر بفك المشكلة وحلّ العقدة وتشتيت القوى المجتمعة[2].

ونموذج الهيكل الهرمي قصيدة علي محمود طه "التمثال"[3]، إذ تحتوي بناء مكتملاً وصوراً جميلةً ورموزاً وعاطفة. إنها تكاد تكون أجمل قصيدة وأكملها مما نظم الشاعر، وهي بلا ريب قمّة من قمم الشعر العربي الحديث كله.

وأمّا الهيكل الذهني، فإن قصائده تقدم عنصر الحركة بأسلوب فكري، فبدلا من أن يستغرق التحرك زماناً كما في قصيدة "التمثال"، نجد الحركة لا تستغرق أي زمن لأنها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حوادث يستغرق زماناً. والهيكل الذهني ليس ساكناً، وإنّما هو هيكل حركي ينتقل فيه الذهن من فكرة إلى فكرة خارج حدود الزمن. وأكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوي على فكرة يناقشها الشاعر بالأمثلة المتلاحقة. وهذا النوع يكثر

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٣.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٧.

(٣) من ديوان ليالي الملاّح التائه، ص ص١٦٥-١٦٧.

في شعر شعراء المهجر جبران ونعيمه وأبي ماضي. ونموذج هذا الهيكل قصيدة "العنقاء" لأبي ماضي. والعنقاء هي رمز السعادة عند الشاعر، إذ بقي يسأل عنها ويلح في طلبها في الطبيعة وفي القصور ثم في الزهد، ثم في الأحلام، غير أنه لم يصادفها، وبعد فوات الأوان يدرك أنها كانت معه طيلة الوقت وهو لا يدري[1].

فهذه دراسة نقديّة تطبيقيّة متماسكة، توفرت على الأمثلة والشواهد، وحللتها تحليلاً فنيّاً ممتعاً في حدود مذهب الترابط الفنّي الذي رسمته الباحثة وأقامت عليه بحثها. ويؤخذ على هذا التحديد الهندسي الصارم أنه قد يتجاوز العمل الشعري (القصيدة) إلى ضرب من التكهن بوجود شكل سابق على القصيدة، يصعب تخيّله. وكأني بالباحثة تتصور، في هذا التحديد المنطقي، بنية للقصيدة لا يمكن تجاوزها. أضف إلى ذلك أن تقسيماتها لم تستغرق كل "هيكل" محتمل، وإنّما هي تحكم على ما توافر لديها من قصائد: أي على (بعض الموجود) دون (الممكن).

-٢-

وتتحقق الوحدة عند عبد العزيز الدّسوقي، من خلال تنسيق الأفكار والصور الشعريّة والأخيلة والعواطف ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجي أو البناء الفنّي، بحيث يخرج البناء الفني متكامل الأجزاء، متناسق الشكل والمضمون، محققاً الوحدة الفنيّة[2]. وقد تحققت هذه الوحدة في قصيدة أبي القاسم "في ظل وادي الموت"، حيث يقول:

---

(١) نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص٢٤٨.

(٢) جماعة أبولّو وأثرها في الشعر الحديث، ص٥٤٧.

نحن نمشي وحولنا هذه الأكـ ـوان تمشي لكن لأيّة غايهْ
نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الربيع ينفخ نايهْ
نحن نتلو رواية الكون للموت ولكن ماذا ختام الرّوايهْ؟
هكذا قلت للرياح فقالت: سل ضمير الوجود كيف البدايهْ؟

* * * *

وتغشّى الضباب نفسي فصاحت في ملال حر إلى أين أمشي؟
قلت: سيرى مع الحياة فقالت: ما جنينا ترى من السّير أمس؟
فتهافتُّ كالهشيم على الأرض وناديت أين يا قلب رفشي؟
هاته علّني أخط ضريحي في سكون الدّجي وأدفن نفسي

* * * *

هاته فالظلام حولي كثيف وضباب الأسى منيخ عليّا
وكؤوس الغرام أترعها الفجر ولكن تحطّمت في يديّا
والشباب الغرير ولّى إلى الما ضي وخلّى النحيب في شفتيّا
هاته يا فؤاد إنّا غريبان نصوغ الحياة فنّا شجيّا

* * * *

قد رقصنا مع الحياة طويلاً وشدونا مع الشباب سنينا
وعدونا مع الليالي حفاة في شعاب الزّمان حتى دمينا
وأكلنا التراب حتى مللنا وشربنا الدّموع حتى روينا
ونثرنا الأحلام والحب والآ لام والحزن يسرة ويمينا

* * * *

ثمّ مــاذا هذا أنا صــرت في الدّنـ	يا بعــيــداً عن لهــوها وغناها
فــي ظــلام الــفــنــاء أدفــن أيــا	مي ولا أســتطيع حــتّى بكاها
وزهور الحــيــاة تهــوي بصــمت	مــحــزن مـضــجـر على قـدمــيّــا
جف ســحــر الحــيــاة يا قلبي البــا	كي فــهــيّــا نجــرّب الموت هيّــا[١]

فالشابي روح ظامئ طاف بهذه الحياة، وتنسم عبيرها، وتغنّى مع أطيارها، وشدا مع العصافير في الربيع، ولكن عاجله مرض القلب فجعله يتأمل الحياة ويزهد فيها. ونحن نحس في هذه القصيدة كل الخصائص الجديدة التي قررنا أن شعراء أبولو حملوها إلى شعرنا المعاصر، ففيها الوحدة الفنيّة، وفيها الصور والظلال والأضواء، وفيها التعبير الرّمزي، وفيها أيضاً رمزيّة الموضوع. فالشاعر يصعد إلى عالم الموت وهناك في ظلاله يتأمّل رواية الحياة ما بدايتها، وما نهايتها حيث تمشي الأكوان ونحن نمشي معها ولكن لغاية لا نعرفها[٢].

لقد استطاع الشابي -من مجموع هذه الصّور- أن يبني قصيدته بناء فنيّاً محكماً، ولقد برع في توزيع الأضواء والظلال والأصوات، حتى لنشعر عند قراءة هذه القصيدة بصوت مسموع أنها "سيمفونيّة" تبدأ هادئة الأنغام، حين يسأل الشاعر عن قيمة الحياة والكون، وعن ختام الرّواية، ثمّ تتنوّع الأنغام وتشتد حينما تصيح نفسه متسائلة عن غايتها، ثمّ تعلو الأنغام في شكل جنائزي رهيب، والشاعر ينادي قلبه أين فأسي لأخط ضريحي. وتزداد الأنغام ارتفاعاً حتى لتسمع

---

(١) ديوان أبي القاسم الشابي، ص ص.٣٥-٣٥٤.

(٢) جماعة أبولّو وأثرها في الشعر الحديث، ص.٥٥.

صراخها وعويلها، وتتحطم الكؤوس، ويرتفع النحيب في شفتيه حتى نصل إلى قمة السمفونيّة، ثم تبدأ الأنغام بالهدوء، حيث يتأمل الشاعر ماضيه وحاضره، وكيف رقص مع الحياة في الماضي وشدا مع الشباب. ثم كيف سار في حاضره مع الليالي، حافي القدمين فوق الصخور والأشواك، ثم تتحشرج الأنغام ونحس بالدّموع يشربها الشاعر، والتراب يأكله، ونحس لوعة مريرة تجعل الشاعر ينثر كل شيء. وتخف الموسيقى شيئاً فشيئاً، حتى تكاد تتلاشى ونشعر بأن الشاعر وصل إلى النهاية، حيث يدفن نفسه في ظلام الغناء، وتتساقط على قدميه زهور الحياة، فنسمع اللحن الأخير حزيناً موحشاً خافتاً وكأنه يشيّع الشاعر إلى مقرّه الأخير، وهو يهتف:

جف سحر الحياة ياقلبي البا كي فهيّا نجرّب الموت هيّا[١]

-٣-

وفي الفصل الذي عقده سامي منير عن "وحدة القصيدة العربيّة الحديثة" يقف عند الشعراء المحافظين: البارودي وإسماعيل صبري وعائشة التيموريّة، فيرى أن هؤلاء الشعراء، على ما ساهموا به من شعر النضال وحسن الصياغة وتجديدها، قد جرّوا إلى ظواهر فنيّة كان أهمها عدم رعاية الوحدة العضوية، بحيث جاءت أغلب قصائد الشعراء المحافظين مشتملة على عدد من الأغراض أوّلا، ثمّ جاء الغرض الواحد غير مترابط المعاني، ولامرتبها ترتيبا بنائيا متآزرا ثانيا[٢].

---

(١) بتصرّف عن جماعة أبولّو وأثرها في الشعر الحديث، ص ص٥٤٩-٥٥١.

(٢) وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث، ص.٣١.

وينتقل الباحث إلى رواد الرومانسية فيقف عند خليل مطران، فيرى أن شعره جاء محتفلا بالصياغة الشعريّة التي هي جزء من الخلق الفنّي لما يتمتع به من شاعريّة مركبّة تجمع بين القصص والدّراما والتصورّ[1].

ويدرس الباحث قصيدة مطران المعنونة (١٨٠٦-١٨٧٠م) التي يستهلها برسم لوحة واسعة للجيوش المتدفقة من فرنسا وبروسيا إلى معركة «يينا» والتي أوّلها:

مشت الجبال بهم وسال الوادي ومضوا مهادا سرن فوق مهاد

يحدى بهم متطوعين كأنهم عيس ولكن الفناء الحادي

يرى سامي منير أننا، بمراجعة هذه القصيدة من النّاحية الفنيّة، نجد أنها مبنيّة بناء فنيّا محكما. فالشاعر يستهلها بافتتاحيّة تخلق الجو وتخطط اللوحة، ثمّ ينتقل إلى وصف الجيش قبل الالتحام، لينتقل إلى وصف المعركة ذاتها، ثمّ وصف خاتمتها وما سببته تلك الخاتمة من إيغار صدور الألمان وتبييتهم النيّة على الثأر الذي ظلّ كامنا في أكبادهم كالسيوف في الأغماد، حتى استطاعوا غزو باريس سنة (١٨٧٠م)، فهدأت ثائرتهم، وارتوى غليلهم[2].

وهكذا يتضح أن القصيدة عند مطران مرتبطة الأجزاء تشكل وحدة فنيّة قائمة بذاتها، يخيّم عليها موضوع واحد من أوّلها إلى آخرها[3].

ويدرس الباحث شيئا من شعر العقاد ليرى فيه وحدة تعتمد على عنصر

---

(١) المصدر نفسه، ص ص٣١٨-٣١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٢٥.

(٣) سامي منير، المصدر السابق، ص٣٢٥.

قصصي يؤثر أن يسمّيها «الوحدة الثابتة»[1]، ويقف على قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» ومطلعها:

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلماء في قاع صقر[2]

فالوحدة في هذه القصيدة واضحة كلّ الوضوح، لأنها تنمو نموا داخليّا حيّا بمعنى أن نغمة الشعور تتغيّر في كل وحدة من التجربة تغيّرا كيفيّا باطنيّا في نموها، ولاتنمو عن طريق إضافة جزء إلى آخر[3].

ويترخص سامي منير قليلاً في إلزام كل بيت من القصيدة مكاناً خاصّاً لايبرحه في حديثه عن «الوحدة الحدسيّة» في شعر العقاد، تلك الوحدة التي تعتمد على التجارب النفسيّة والاجتماعيّة. وهذا النوع من الوحدة تمثله قصيدة العقاد «نبئيني» وأوّلها:

يارجائي وسلوتي وعزائي وأليفي إذا اجتواني أليفي[4]

فهذه القصيدة، على الرغم من تتابعها في السّياق، وترابط معانيها، وإحكامها، يمكن أن نؤخر بعض أبياتها، أو نقدم بعضها الآخر، من دون أن يتغيّر المعنى، أو يؤثر ذلك في بناء القصيدة[5].

---

(1) وتقوم هذه الوحدة على ترتيب الحوادث في القصيدة بعضها على بعض في سببيتها وتسلسلها الطبيعي.

(2) ديوان العقاد، ج٣، ص ٢٧٢.

(3) سامي منير، المصدر السابق، ص ٣٥٧.

(4) ديوان العقاد، ج٣، ص ٣١٦.

(5) سامي منير، السابق، ص٣٥٩

ثمّ يدرس الباحث عدداً من القصائد لمجموعة من شعراء المهجر[1]، ليخلص، بعد قراءة متأنيّة لهذه القصائد، إلى أن الشعراء المهجريّين المجدّدين يعتمدون في شعرهم على التعبير بالصّورة عن وعي وبصيرة، وأنهم ينتقلون من الصّورة الجزئيّة إلى الصورة الكليّة التي تصوّر مشهدا كليّا، أو توضح شيئا مترابطا فيما يمكن أن نسميه لوحة. وينتقلون من اللوحة إلى وحدة القصيدة برمتها حيث تعتبر القصيدة صورة موحدة من خلال اعتماد اللوحة على مجموعة من الصور الجزئية التي تتآزر على رسم معالمها، كما تتآزر الخطوط والألوان على رسم لوحة[2].

-٤-

ويرى محمد بنّيس أن بعض شعراء المغرب المعاصرين سعوا إلى الانفلات من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضيّة والدّلاليّة والنظميّة، وبذلك تقدم الشاعر المغربي المعاصر خطوة إيجابيّة نحو ترسيخ الوحدة العضويّة للنص الشعري، لا على المستوى النفسي فقط، ولكن على المستوى الدّلالي والنّظمي أيضا. ويلحظ الباحث أن هذا التوجه من الشعراء المغاربة متأثر بما قام به الرّومانسيون العرب منذ مطلع القرن العشرين، عندما ألحوا في هجومهم على الكلاسيكيّة الجديدة، وطالبوا بتوافُر الارتباط العضوي بين أجزاء النّص الشعري[3]. غير أنه، في تحليله مظاهر الوحدة في بعض قصائد شعراء المغرب لايلمس أكثر من «الوحدة المعنوية»

(١) منهم: رشيد أيّوب في قصيدة «الآمال الضائعة»، وجبران خليل في قصيدة «الجبار الهائل»، وميخائيل نعيمة في قصيدة «أخي»، وزكي قنصل في قصيدة «بائع العرقسوس»، وإيليا أبو ماضي في قصيدة «المساء»، وغيرهم.

(٢) سامي منير، المصدر السابق، ص٤٢٠.

(٣) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيويّة تكوينيّة، ص٥٥.

التي تتجلّى من خلال المظاهر اللغويّة التالية:

أ. **استعمال واو العطف:** وهذا الاستعمال قديم وشائع عند الشعراء العرب، وهو ظاهرة تستحوذ على كثير من النصوص، وتشكل الأداة الغالبة في خلق تواصل وتآلف بين الأبيات، لايمكن الاستغناء عنه دلاليّا ونظميّا لنسج لحمة المقطع وربطه بالقصيدة ككل.

ب. **تكرار وحدة لغويّة:** وهي ظاهرة لاتقل، من حيث الأهميّة، عن الأولى في أداء وظيفة الربط بين الأبيات، ولكنها تظهر بشكل أخف من واو العطف. وهذه الظاهرة موجودة في الشعر القديم والحديث، ولكنها تبدو مثيرة في بعض النصوص الشعريّة المعاصرة، عندما تلعب دوراً دلاليّاً يجمع ما تفرق من الأبيات.

جـ. **الرّابط النّظمي:** وهذا الرّابط أصعب هذه الأنواع، وأكثرها مشقة وخروجاً على بنية ما استقر في الأذهان عن الشعر التقليدي، لأن الشاعر في هذه الحالة، لايجمع بين بيت وآخر، أو بين جزء وآخر بواو العطف أو بتكرار وحدة لغويّة، ولكنه يهدف إلى تفكيك البنية النظميّة، النحويّة والصرفيّة للبيت[1]. ويمكن أن نأخذ فكرة عن هذا المستوى من الربط، من خلال النماذج الشعريّة التالية:

نموذج ١، أحمد الجوماري:

حين فقدنا ياحزينة العيون المتعبة

إشراق حلم كان في دمائنا يعيش

---

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٥٩.

استيقظت في روحنا مرارة الهزيمة المرّوعة[1].

نموذج ٢، محمد الميموني:

أمعنت في متاهة الضباب والجليد

من قبل أن ترميني الأمواج فوق الساحل

نسيني الأمير في سفينة الحريم

حتى رسا السفين

مياهها الدّموع وأغصانها السلاسل

قرأت في جماجم الهياكل: تذيب النار الثلج والحديد

كلمة من قبل خطها عبد الكريم

حمراء في رسائل الكرامة[2].

فالجوماري يفتتح مقطعه بالظرف (حين) ويتبعه بالجملة الفعليّة الواقعة محل المضاف إليه (فقدنا)، ولانعثر على الجملة الفعليّة الثانية (استيقظت) إلاّ في بداية البيت الثالث، وهي التي تتمم دلالة الظرف. ويرتبط البيت الأوّل بالثاني لوجود المفعول به (إشراق) للفعل (فقدنا) المثبت في البيت الأوّل. وبذلك تتماسك الأبيات فيما بينها، نظرا لتوزع الرابط بين الأبيات الثلاثة، بطريقة معقدة، لايمكن

(١) أحمد الجوماري، «محاولة فرار إلى أرض مجهولة»، العلم الأسبوعي، ٢٢ يناير ١٩٧١م.

(٢) محمد الميموني «الشيخ والتميمة» من ديوان «آخر أعوام العقم»، ص٣٩.

معها التغافل عن بيت من الأبيات، أو تقديم بيت على آخر[1].

أمّا نموذج الميموني، فهو أكثر تعقيداً من مقطع الجوماري، لأنه يستغل مستويات من الربط. فالبيت الأوّل موصول بالبيت الثاني بالظرف (قبل)، والثالث بالرابع بالوحدة اللغويّة (حتى) التي تفيد هنا الغاية، والرابع بالخامس حين يأتي الشاعر بضمير الغائب المؤنث (ها)، وتعود إلى السفين في البيت الرابع، ولايوجد رابط بين الخامس والسّادس، ولكن علامة الترقيم (نقطتا التفسير) تصل بين الأخير وبين السابع، وبين السابع والثامن واو العطف، وبين الثامن والتاسع الفاعل (كلمة) الموجود في البيت الثامن[2]. فهذا التركيب أكثر تعقيداً من النموذج الأوّل، وهو يجمع بين أساليب متعدّدة من الربط بين الأبيات. والشعراء المغاربة، عندما يعتمدون هذه الأساليب في الرّبط، يخطون خطوة متقدمة نحو إيجاد التلاحم المطلوب داخل النص الشعري، والتجانس بين الأجزاء[3].

---

(1) محمد بنيس، المصدر السابق، ص٥٩.

(2) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ص٥٩-٦٠.

(3) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ص٥٩-٦٠.

ثانيا: المدخل النفسي:

يعود الفضل في تطوير هذا المدخل في دراسة الأدب إلى بعض علماء النفس مثل: فرويد (S. Freud) الذي شغل بمسألة الإبداع الفني، ويونج (C. G. Jung)، وإلى بعض النقاد ودارسي الأدب الذين وجدوا أمامهم معلومات في علم النفس تعينهم على «تفسير الخلق الفني بعامة، وتهيئ لهم وسيلة للكشف عن الأثر الأدبي، ومعرفة المضمون الخافي له، من أجل جلاء المعنى الحقيقي في نص ما»[1].

وقد أفاد أصحاب هذا المدخل من التحليل النفسي للإبداع الأدبي الذي يرى أن الإبداع ليس إلا حالة خاصة قابلة للتحليل، لأن كل عمل فني ينتج عن سبب نفسي ويحتوي على مضمون ظاهر ومضمون خاف.

ويرى أصحاب هذا المدخل إمكان تحقيق الوحدة للقصيدة من خلال سيطرة جو نفسي واحد لإحداث أثر نفسي واحد، وبث إيحاء واحد يتغلغل في كل جزء من القصيدة. ويعبرون عن محاولة لتنسيق الصور، وفقا لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور، بعد أن كان المتحكم في هذه الصورة مجموعة من القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة فرضا والقائمة من قبل. وهنا لا بأس في أن يجتمع في القصيدة الشيء وأشد الأشياء تباعداً عنه وتنافراً معه، مادامًا يتآزران على إحداث أثر نفسي واحد.

---

(١) عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، ص٦٠

-١-

ويعد عز الدين إسماعيل من أوائل نقادنا الذين أطّروا للمنهج النفسي في النقد العربي المعاصر، فلعله بذلك يشغل المكان الأوّل في هذا الاتجاه[١].

لقد توفر عز الدين إسماعيل على دراسات من الأدب العربي والغربي، في ضوء المنهج النّفسي، مستفيداً من علم النفس التحليلي، من غير أن يزج بمصطلحات علم النفس أو يقحمها في موضوع دراسته. وإنّما انصرف إلى تفسير دلالات العمل الأدبي وتوضيح العلاقات بين المفردات والرموز. ويرى عز الدين إسماعيل أنه ينبغي النظر، عند التحليل، في صميم «البنية النفسيّة» للقصيدة، فالبنية الحيّة لاتتمثل في الشكل وحده لأن الشكل مرتبط بالمضمون[٢]. ولعلّ ذلك عائد إلى إداركه أن للصورة فلسفة جماليّة مختلفة فأبرز مافيها «الحيويّة» التي تجعلها تتكّون عضويّا، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة. إنّ الصورة عنده، كما هي عند ريتشاردز وأوكدن، تتخذ أداة تعبيريّة ولايلتفت إليها في ذاتها. ومن هنا صار بمكنة الشاعر أن يعبّر بالصّورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة، وأصبحت الصورة ذاتها هي الأداة التعبيريّة بدلا من اللفظة[٣].

ومن نماذج الصّورة الشعريّة الحديثة قصيدة الشاعرة العراقيّة نازك الملائكة: «النهر العاشق»، وقصيدة عبده بدوي: «ثنائية ريفيّة». فقصيدة عبده بدوي في ظاهرها حواريّة بين زوج ريفي وزوجته، تتناول الفرحة بحلول موسم الحصاد، والتغنّي بالثمار اليانعة الغنيّة. وهذه الفرحة تعيد إليهما ذكريات حبهما القديم،

---

(١) انظر: بسام قطّوس، المنهج النفسي عند النقاد المصريّين المعاصرين، رسالة ماجستير، مخطوطة، ١٩٨٤م، ص ص٣٤-٣٥، ص ص ١٣٧-١٤٩.

(٢) الأدب وفنونه، ص ١٦٣.

(٣) الأدب وفنونه، ص ص١٤٣-١٤٤

والموّال الذي كان يغنيه ذلك المحب الرومانتيكي لمحبوبته الشابة النضرة، وكيف أن ذلك كله انتهى بعد أن دفع مهرها وتزوجها.

فقد أصبح للحب معنى آخر، وتحوّر شكله في ذلك العناء المشترك في فلاحة الأرض، وبذر البذور وريّها، والجوع طوال العام ريثما تؤتي أكلها. وهذا واضح في نهاية الحوار:

الحب لم يصبح حديثا أو هتافا في الصّدور

الحب فيما طرّزت كفّاي في الحقل الكبير

قد كان أمس حكاية تروى وأشواقا تدور

واليوم صار حديقة تلقى الغدير وتستدير

وتموّجا في القطن والصفصاف والقمح الوفير

حُبّي له جذر له ساق له ثمر منير

يرى عز الدين إسماعيل أننا حين ننعم النظر في هذه القصيدة، فإنها تكشف لنا عن التجربة الجنسيّة بين الرجل والمرأة، وعما يرافقها في الوسط الرّيفي من ملابسات. فاختيار عناصر القصيدة ورموزها، وإقامة العلاقات بينها بعيد في أغوار نفس الشاعر، لأنه يلتقي بكثير من تجاربه الخبيئة في اللاشعور[1]. فالزوجة، في مستهل القصيدة، تقول: «قد وافى الحصاد»، وهذا يشير إلى أنّ الزوجة حامل، وأنها أوشكت على أن تضع طفلها، وهذا شيء يفرح له الزوج والزوجة لسببين: دلالة الإنجاب بالنسبة لهما، ولأن ذلك سيعيد إليهما فرصة الاتصال جنسيا، بعد فترة انقطاع من الزمن. ومما يؤكد انقطاع العلاقة قول الزوجة لزوجها:

بيني وبينك من أغاني حقلنا الملتف سور

أنا لا أراك فبيننا سد من الثمر المثير

---

(١) التفسير النفسي للأدب، ص ص.١٢٠-١٢٢

«فالزوجة كانت ممتلئة البطن بالجنين، بالثمر كما تسميه، وهي من أجل ذلك لاتراه، أي لاتتصل به جنسيّا شأن الزوج والزوجة»[1].

ثمّ يعود الزّوج يتذكر كيف كان الخيال يعوّض عن تحقيق مالايمكن تحقيقه عمليّاً قبل الزواج، أو في فترة الحب، حتى إذا تمّ الزواج كان فرصة لإشباع «الجوع» الذي عانى منه الحبيبان. وفرق بين الحياتين، ففي حين لوّنت المعاناة القديمة صورة قرية الشاعر التي شهدت حبه، بالجمود والقتامة، صار من الممكن أن «تبذر البذور في الحقل»، وهذا ظاهر من قول الزوج:

جعنا بها لنسير في الحقل المعرّى بالبذور

وتشير الزوجة إلى استعادتها تلك الذكريات حين تقول:

كم مسّحت راحاتنا شعر السنابل في البكور

وهي بذلك، تعبّر عن سعادتها لتلك الذكريات ويعود الزوج ليقرّر تلك الحقيقة المؤلمة:

الحب فيما طرّزت كَفّايَ في الحقل الكبير

وهكذا «فإنّ هذه القصيدة تتضمن تجربة مستخفية وراء صورتها الخارجيّة، وتنطوي على حقيقة نفسيّة خطيرة، هي أن الجنس في حياة الإنسان هو مصدر سعادته وشقائه، بخاصة بعد أن يتحوّل الحب إلى شيء له جذر وساق وله ثمار»[2].

---

(١) التفسير النفسي للأدب، ص ١٢٣ .

(٢) التفسير النفسي للأدب، ص١٢٤ .

وبذلك ينجح الشاعر أيّما نجاح في إيحائه بهذه الصّور التعبيريّة الظاهريّة، وفي قدرته على إخفاء التجربة الكامنة وراء هذه الصور، وأن يشى بما في نفسه، ملائما بين حاجات التعبير النبيل والصورة الجميلة من جهة، والحقيقة الصّارخة، من جهة أخرى. وهذا الشيء لم يصنعه الشاعر عن عمد، لكن أصالة التجربة وصدقها مكنته من هذه الملاءمة غير المتعمدة. وهذه الملاءمة بين عناصر التجربة والتعبير الجميل النبيل هي الخط الأساسي العريض في تحديد قيمة أي عمل فني[1].

ويفيد عز الدين إسماعيل من المنهج النّفسي التحليلي في رصد خلجات الفنّان أو المبدع اللاشعوريّة، دون أن يهمل القيمة الفنيّة في النص المقروء، بل يقدّم لغة أدق في مناقشته عمليّة الخلق الفنّي، ليكشف، في القصيدة، عن أدق الجزئيات التي ترتبط بالكل الفني، وتتصل اتصالاً مباشراً بأعماق قائليها في ضوء البعد النفسي للقصيدة، الذي يجعل منها بناء كليّا.

فقصيدة صلاح عبد الصبور «رحلة في الليل» تتآزر فيها التوقيعات الست:

(بحر الحداد، أغنية صغيرة، نزهة الجبل، السندباد، الميلاد الثاني، إلى الأبد)، لتشكل إطارا لوحدة نفسية تقوم على الإحساس بالضياع. ففي "بحر الحداد" يتحدث الشاعر عن «رحلة الضياع في بحر الحداد»، حين يقبل عليه المساء ويتفرق الرفاق، وينتهي الصراع الوهمي الدائر على رقعة الشطرنج لكي يبدأ في الغد من جديد. وفي "الأغنية الصغيرة" يحدث الشاعر صديقته عن الطائر الصغير الذي يعقد جناح الحنان على واحدة الزغيب في ظلام الليل، وإذا بأجدل منهوم يحط ذات مساء ليفتك بالطائر الصغير، ثم يختم الأغنية بقوله:

---

(1) التفسير النفسي للأدب، ص١٢٥.

معـذرة صـديقـتي . . . حكايتي حـزينة الختـام

لأنـــي حـــــــــــــزيــن . . .

وفي "نزهة الجبل" يحلم الشاعر أن ينعم مع صديقته بنزهة الجبل التي كانت قد وعدته بها، لكن طارقا شريرا لايمهله بل يسوقه سوقا إلى المصير المروع. وفي "السندباد" يحدثنا الشاعر عن آخر المساء بعد أن يبلغ العناء منه كل مبلغ ويعود السندباد ليرسي السفين:

وفي الصبـاح يعـقـد الندمـان مـجلس الندم

ليـسـمـعـوا حكاية الضـيـاع في بحـر العـدم

وفي الميلاد الثاني يحدثنا الشاعر عن ميلاده الجديد بعد رحلة الضياع وفرحته بهذا الميلاد، لأنه يعيد له الأمل في نزهة الجبل. وفي التوقيعة الأخيرة «إلى الأبد»، يقول الشاعر:

«الرخ مـات -لاترع -فـالشـاه مـايزال»

«والشـــاه بـالـبنـادق التـــأم»

«إلى اللقـاء»، «نلتـقي مـسـاء غـد»

لنكمل النزال فـوق رقـعـة السـواد والبـيـاض

وبعـــد غـــد! وبعـــد غـــد!

سـنـلـتـــــــــقـي إلـى الأبـد

وهكذا، تضافرت هذه التوقيعات لتبرز صراع الإنسان مع الحياة، وموقفه من هذا الصراع، من خلال نغمة حزينة تتكرر في حياة الشاعر كل ليلة، وفي حياة الإنسان منذ استهوته المغامرة في حياة أوليس وسندباد وشهريار وأمثالهم[1].

---

(1) التفسير النفسي للأدب، ص ص١١٣-١١٤.

-٢-

ومن النقاد الذين نرى أنهم أفادوا من الاتجاه النفسي في دراسة وحدة القصيدة وكشف عناصرها عبد القادر القط. فقد ذهب إلى أن شعراء حركة التجديد من أصحاب الاتجاه الوجداني قد حققوا، داخل إطار القصيدة التقليدية وحدة السّياق والشعور. ومن أمثلة القصائد التي حقق أصحابها وحدة السّياق والشعور قصيدة «رجوع الهارب» للشاعر على محمود طه، التي يصور فيها تمرّده على حبه، وما يجد فيه من قيود تجور على حريّته التي هي غاية الشاعر الوجداني الأولى. ويدرس قصيدة علي محود طه التي تقول:

قـــرّبت للنور المشع عــيــوني	ورفــعت للّهب الأحم جــبــيني
ومشيت في الوادي، يمزق صخره	قــدمي، وتدمي الشــائكات يميني
وعدوت نحو الماء، وهو مقاربي	فنأى ورد إلى الســـراب ظنوني
وبدت لعيني في السماء غمامة	فــوقــفت، فــارتدت هنالك دوني!
وأصخت، للنسمات، وهي هوازج	فــسمعت قصف العاصف المجنون
يانار، مـــاللنار بين جــوانحي؟	يانور، أين النور ملء جــفــوني!
ذهب النهــار بحيــرتي وكــآبتي	وأتى المســاء بأدمــعي وشــجــوني
حتى الطبيعة أعرضت وتصامت	وتنكرت للهـــارب المسكين!

فالشاعر في تعبيره عن ممارسته الحريّة ثمّ في شعوره بالضياع والحيرة، يرسم في أبياته صورتين صغيرتين متكاملتين، محققا بين أبيات كل صورة من التماسك مايفوق المعهود في الشعر التقليدي. فالشاعر لم يبلور شعوره في بيت أو بيتين، وإنّما استقصاه في أبيات متتابعة، يورد كل منها جانبا معبرا عن الحريّة والضياع والفشل في ممارسة الحريّة من جديد[1].

---

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ص٢٧١-٢٧٢.

ويدرس الباحث نصّاً آخر للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي في قصيدته «السجينة» التي يرثي فيها زهرة قطفت وحملت لتوضع زينة في آنية :

لها الحجرة الحسناء في القصر، إنما أحب إليـهـا روضـة وكـثـيب

وأجمل من نور المصابيح عندها حباحب، تمضي في الدّجى وتؤوب

ومن فتيات القصر يرقصن حولها على نغـمـات كلهن عـجـيب

فيرى أن كل بيت يضيف تأكيداً لشعور الزهرة السجينة بمرارة السجن وبالحنين إلى عالمها الطلق الجميل من خلال مقابلة بين هذين العالمين. وفي الأبيات استقصاء للشعور يقوم في الأغلب على المقابلة، وهي سمة غالبة على صور هؤلاء الشعراء. وقد استطاع الشاعر أن يحقق بين أجزاء صورته قدراً من التكامل والتماسك، وأن يشيع في قصيدته أنغاماً متعدّدة تلائم اللحظات النّفسية المتعاقبة داخل التجربة الشعوريّة الواحدة[1].

إنّ مثل هذا الإطار الشعري يتيح، بما فيه من مرونة وتنوع، مجالا أرحب لتصوير التجربة الشعوريّة المتكاملة الجوانب، مما يزيد الوحدة بين أجزاء الصورة والتتابع في السّياق الشعري، ويكسب القصيدة قدرا كبيرا من «التصميم» في بنائها. وخير مثال على ذلك قصيدة «الوقوف على الأطلال» لإبراهيم ناجي.

فقصيدة إبراهيم ناجي تتوفر على الوحدة، في صورتيها المعنويّة واللفظية على السّواء، فهي مجموعة من المقطوعات تتسلسل فيها خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى لتتكامل المقطوعات جميعها في بيان جانب خاص من جوانب التجربة[2].

---

(1) الاتجاه الوجداني، ص ٣٧٥.

(2) الاتجاه الوجداني، ص ص٣٧٦-٣٧٨.

يبدأ الشاعر بتصوير الغربة القائمة بينه وبين تلك الدّار، قائلا:

هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلّين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

ثم يمضي في بيان هذا الإحساس، مزاوجا بين حاضره وماضيه، فيقول:

دار أحلامي وحبّي لقيتنا في جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد!

ثمّ ينتقل إلى الحديث عن وقع هذه الغربة في نفسه مفصحا عمّا انتابه من شعور بالألم الممض:

زخرف القلب بجنبي كالذبيح وأنا أهتف: ياقلب اتئد!
فيجيب الدّمع والماضي الجريح: لِمَ عُدْنا؟ ليت أنّا لم نعد!

-٣-

وينطلق علي عشري زايد في حديثه عن وحدة القصيدة الحديثة من مقولة مفادها أنّ وحدة القصيدة، في الأشكال الأكثر حداثة، على قدر من المرونة بحيث لاترفض إمكان تقديم بيت من أبياتها، أو مقطع من مقاطعها على سواه، من غير أن يخلّ ذلك بالوحدة ما دام فيها نوع من الوحدة الشعوريّة والفنيّة يضم تلك الأبيات والمقاطع بعضها إلى بعض[1]. وعنده أن الوحدة أصبحت أكثر خفاء ودقة نتيجة لخفاء العلاقات التي تربط بين عناصر القصيدة ومكوّناتها، حتى صار بالإمكان وجود نوع من التباعد والتنافر الظاهري بين بعض أجزاء القصيدة

---

(١) عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص٢٨.

وبعضها الآخر إذا كان مثل هذا التنافر موظفاً توظيفاً إيحائياً يضم كل هذه العناصر المتنافرة في الظاهر، ويصهرها في كيان نفسي وفني واحد[1]. وتنسحب هذه الوحدة على العناصر الشعوريّة والنفسيّة والفكريّة التي يتألف منها نسيج القصيدة الشعوري، بمقدار ما ينسحب على الأدوات الفنيّة التي يتألف منها بناؤها الفنّي، فكل هذه الأشياء في القصيدة الحديثة، تمتزج وتتكامل في كيان واحد متماسك[2].

وقد تتركب الرؤية الشعريّة في القصيدة من مجموعة من الأبعاد التي يتميّز بعضها عن بعض إلى حد ما، دون أن تفقد ترابطها وتلاحمها؛ فتجيء القصيدة مؤلفة من مجموعة من المقاطع التي تتمتع بلون من الاستقلال، كثيراً مايؤكده الشاعر بإعطاء كل مقطع منها عنواناً خاصّاً، في إطار الوحدة العميقة الوثيقة، التي تتعانق في إطارها كل الأبعاد وتمتزج كل المقاطع. ويتضح هذا في القصائد الطويلة التي أصبحت تمثل القدر الأكبر من نتاج الشعر العربي الحديث. ومثال هذه القصائد قصيدة خليل حاوي «الناي والريح في صومعة كيمبردج»، وقصيدة صلاح عبد الصبور «رحلة في الليل». تتكون القصيدة الأولى من ستة مقاطع تحمل أربعة عناوين خاصّة هي على التوالي:

(١. في الصومعة ٢. النّاي ٣. الرّيح ٤. النّاسك)

وقصيدة «رحلة في الليل» تتألف من ستة مقاطع يحمل كل منها عنوانا خاصّا هي:

(١. بحر الحداد ٢. أغنية صغيرة ٣. نزهة الجبل ٤. السندباد

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦.

٥. الميلاد الثاني ٦. إلى الأبد).

والذي يحلّ هذا التناقض الظاهري بين مقاطع كلتا القصيدتين وجود نوع من الوحدة الخفيّة العميقة التي تربط بين هذه المقاطع بأوثق رباط.

فالقصيدة الأولى لخليل حاوي تدور حول محور واحد هو الصّراع والتفاعل في ذات الشاعر بين بعدين متعارضين يتجسدان في مجموعة من الرموز المتشابكة المتآزرة. ويتمثل أوّل البعدين في كل ما هوثابت وراسخ وجامد في حياة الشاعر، بينما يتمثل ثانيهما في رياح التغيير الهادرة التي تعصف حوله. وقد تجسد البعد الأوّل في مجموعة من الرّموز الفنيّة منها «الصومعة»؛ حيث يعكف الشاعر على أبحاثه العلميّة منكبا على أقلامه وأوراقه العتيقة للحصول على الدكتوراه من جامعة «كيمبردج»، إذ الثبات والرّسوخ يحيل من في الصومعة إلى مجموعة من «النّساك»[1].

ومن الرموز التي تجسد فيها البعد الأوّل «الناي» بكل مايرتبط به من إيحاءات الأسى الرّاسخ، ثمّ الأسرة الممثلة في الأب الذي ينتظر في صبر مع أمه ليحمل عنه همّ البيت الثقيل، وصاحبته التي تنتظره معهما والتي لاتفكر إلا به. ثم ذلك الناسك الذي لايفتأ يلاحقه بنصائحه وتحذيراته من الاندفاع في رياح التغيير لما فيها من مخاطرة وعدم تبصر. وأخيراً ذلك الواقع الحضاري والسّياسي المتخلف الذي يعيشه وطنه العربي بكل مافيه من تجزؤ وتفتت، ومايعيش على ثراه من نماذج بشريّة مشوّهة التكوين، تكرّس هذا الواقع المتخلف المتفسخ لأنّها لاتستطيع العيش إلاّ في ظلاله.

ولقد امتزجت هذه الرّموز وتفاعلت لتعكس من خلال نموّها وترابطها وتفاعلها ذلك البعد من بعدي الرؤية الشعرية في هذه القصيدة، ومن ثمّ فإننا نجد

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ص٣١-٣٤.

نوعا من الصّراع بين رموز البعد الواحد، ومن خلال هذا الصّراع والتفاعل المستمر تنمو الرّموز وتتشابك، وتنمو معها وحدة القصيدة وتقوى[١].

إنّ لجوء الشاعر الحديث إلى مثل هذا البناء المركب واستخدامه مثل هذه الأدوات والتكنيكات ليس نوعا من الحذلقة، وإنّما هو استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعريّة الحديثة التي لم تعد خيطا شعوريّا بسيطا واضحا، وإنما أصبحت نسيجا شعوريّا متشابك الخيوط، سداه ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة المعقدة. ومثل هذه الرؤية الخاصّة تحتاج إلى بناء فني في مثل تشابكها وتعقيدها ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة[٢].

ولا يعني ذلك أن يسرف الشاعر في التركيب والتعقيد دون أن يكون لذلك داع، ودون أن يكون وراءه رؤية شعريّة على قدر من العمق والرّحابة. فقد يكون بعض التعقيد ستاراً يستر به الشاعر ضحالة رؤياه وخواءها[٣].

ومن هنا فإن الحريّة المعطاة للشاعر في اختيار الشكل الذي يؤدّي به قصيدته مشروطة في النهاية بما يسمّيه الباحث «البناء الدّرامي»، الذي يزداد تشابكاً وتركيباً في البناء الدّاخلي للقصيدة[٤].

ومن أهم القصائد التي تتوافر فيها الوحدة عن طريق الصراع بين بعدين متناقضين من أبعاد الرؤية الشعريّة، وعن طريق استغلال البناء الموسيقي وإمكاناته للتعبير عن تعدد الأصوات، قصيدة جبران خليل المطوّلة «المواكب». فالقصيدة

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ص٣١-٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٤.

(٣) المصدر السابق، ص ص٢٤-٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ص١٠٣-١٠٤.

تصوّر الصّراع بين بساطة الفطرة ونقائها وعفويتها كما تتمثل في الغاب، وبين تعقد الحياة المعاصرة والتوائها. ومن أجل أن يحقق الوحدة بين هذين البعدين يلجأ جبران إلى وسيلة موسيقية بارعة فيعطي كلا من الصوتين المتحاورين وزناً موسيقياً مختلفا عن الوزن الآخر. أمّا صوت الطبيعة والفطرة فقد أعطاه وزناً بسيطاً عذب الإيقاع لا تعقيد فيه ولاتركيب وهو «مجزوء الرّمل»، بينما أعطى الصوت الآخر وزناً مركبّا معقد الإيقاع وهو وزن «البسيط»، الذي تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعليتين. فحين يرتفع الصّوت المعبّر عن تعقيد الحياة المعاصرة والتوائها بإيقاعه المعقد:

وما الحياة سوى نوم نزاوده ... أحلام من بمراد النّفس يأتمر
والسّر في النّفس حزن النّفس يسبره ... فإنْ تولّى فبالأفراح يستتر

يجيبه الصوت الثاني المعبّر عن بساطة الحياة وعفويّتها في الغاب بكل مافي إيقاعه من بساطه وعذوبة:

ليس في الغابات حزنٌ ... لا، ولا فيها الهموم
فإذا هبَّ نسيمٌ ... لم تجئ معه السّموم
أعطني النّاي وغنّي ... فالغنا يمحو المحن
وأنين النّاي يبقى ... بعد أن يفنى الزّمن[1]

وهكذا يستمر الصّراع على امتداد القصيدة الطويلة بين هذين البعدين من أبعاد رؤية الشاعر، ويستمر الحوار بين الصوتين المعبرين عنهما محققاً نوعاً من الوحدة الشعوريّة[2].

---

(١) جبران خليل جبران، المواكب، ص٨.

(٢) عن بناء القصيدة العربيّة، ص ص٣٠١-٣٠٢.

وإذا كانت محاولة جبران بوزنيها في إطار الشكل الموروث، فإنّ بدر شاكر السّياب[1] طوّر هذه المحاولة للتعبير عن لون جديد من ألوان الصّراع بين الأبعاد المختلفة للرؤية الشعريّة حيث مزج الشكل الموسيقي الموروث والشكل الحر للتعبير عن الصّراع بين حركتين نفسيّتين تمثلان البعدين الأساسيّين من أبعاد رؤيته الشعريّة في قصيدة «بور سعيد»، التي كتبها عقب العدوان الثلاثي على مصر عام ستة وخمسين وتسعمائة وألف. فالنسيج الشعوري في هذه القصيدة يتركب من الصّراع بين حركتين نفسيّتين متقابلتين، تتمثل الأولى في الاعتزاز بصمود المدينة الباسلة وانتصارها على قوى العدوان، بينما تتمثل الثانية في الإحساس الأليم بمدى فداحة التضحيات التي قدمتها المدينة ثمناً لهذا النّصر. وقد اختار الشاعر للتعبير عن الحركة الأولى وزنا كلاسيكيّا جهير الإيقاع هو وزن البسيط، واختار الشكل الحر ليعبر من خلاله عن الحركة الثانية[2]. وعندما يغلب على رؤيته الإحساس الأوّل بما يفيض به من شموخ واعتزاز وحماس يهدر إيقاع البسيط بما فيه من حماس وقوّة:

هاويك أغلى من الطّاغوت فانتصبي   ما ذلّ غير الصّفا للنار والخشب

وحين يطغى على وجدانه الإحساس بفداحة الثمّن، وجسامة التضحيات، وعمق الجراح، فإنّ غناءه يترقرق أسيان النبرة حزينا في إطار الشكل الحر:

من أيّما رئة من أي قيثار

تنهلُّ أشعاري

من غابة النار؟

أم من عويل الصبايا بين أحجار

(1) ديوان أنشودة المطر، ص١٨٨.

(2) عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص ص٢٠٢-٢٠٣.

وهكذا يستمر الصّراع بين هذين البعدين حتى نهاية القصيدة حيث يندمجان ليكوّنا إحساسا واحدا يمتزج فيه الاعتزاز بالأسى، ويصبح الشعور بفداحة التضحية باعثا من بواعث الفخار بالنصر.

ويختار الشاعر في النهاية الشكل الموروث بنبرته القوية ليصوغ فيه هذا الشعور الجديد الذي امتزج فيه البعدان تعبيرا عن غلبة نغمة الشموخ والاعتزاز، فيقول:

ياقلعة النور تدمي كل نافذة	فيها، وتلظى، ولاتستسلم الحجر
أحسست بالذل أن يلقاك دون دمي	شعري، وإني بما ضحيت أنتصر
لكنّها باقة أسعى إليك بها	حمراء يخضلُّ فيها من دمي زهر

-٤-

ويقف حسين عطوان[1] على المقولة التي شاعت خطأً عن القصائد الجاهليّة من أنها لاتتوافر لها الوحدة الموضوعيّة والعضويّة، فيذهب إلى أن اهتمام بعض الدراسين بوحدة الموضوع قد أدّى بهم إلى إهمال الوحدة النّفسيّة في القصائد الجاهليّة. وتكمن الوحدة النفسية -وفق تصّور عطوان- في سيطرة عاطفة أو ضرب من العاطفة، منبثقة من الشعور، على القصيدة كاملة، بحيث تشيع هذه العاطفة في كل أجزاء القصيدة. ولذا فقد كانت مقدمات قصائد الشعراء تشي بغير قليل من نفسيّاتهم القلقة الغاضبة أو الحزينة. فالشاعر الذي يرثي يفتتح قصيدته بأبيات في الحكمة تلائم المقام والموضوع الذي يدور على التعزية. وهذا ينسحب، أيضاً، على المراثي القليلة التي استهلّت بوصف الأطلال، وكأن هذه الأطلال

(١) مقالات في الشعر ونقده، ص١٢.

الحزينة الموحشة شاهد على مايثير في النفوس من حزن وألم، وما يحرّك فيها من مواجع وهموم. وحتى حين صدّر هؤلاء الشعراء بعض مراثيهم بالغزل فإنهم لم يعبّروا في غزلهم عن صبابتهم بالمرأة وشوقهم إليها، بقدر ما عبّروا فيه عن إعراضهم عنها وهجرهم لها.

ويدرس عطوان قصيدة المثقب العبدي (النونيّة) التي أنشدها عمرو بن هند أحد ملوك المناذرة إثر تنكر الثاني لقبيلة عبد القيس. وكان المثقب مطمئناً إلى شدة بأس قبيلته وكثرة أخواتها من القبائل الربعية وأنفتها، فسادت قصيدته عاطفة مشوبة من المكاشفة والمصارحة والمجابهة والمقارعة، فاستهلها بمقدمة غزلية عنيفة صارمة على النحو التالي:

أفاطم قبل بينك متّعيني	ومنعك ما سألت كأن تبيني
فلا تعدي مواعد كاذبات	تمرّ بها رياح الصّيف دوني
فإني لو تخالفني شمالي	خلافك ماوصلت بها يميني
إذاً لقطعتها ولقلت بيني	كذلك أجتوي من يجتويني

ويلحظ الباحث أوّل مايلحظ غرابة هذا النمط من الغزل، ففيه خشونة وغلظة وقسوة قلّ نظيرها في مقدمات القصائد الجاهليّة. فليس من عادة الشعراء أن يبوحوا بما يعتمل في صدورهم من ألم وضيق وأذى لخليلاتهم، ولا أن يلوموهنّ مثل هذا اللوم أو يهدّدوهنّ مثل هذا التهديد، بل المألوف أن ينشدوا ودّهن، ويصوروا صبابتهم بهن، ويظهروا حرصهم عليهن . . . الخ[1]. بيد أن المثقب لم يفعل ذلك، لأنه لم يكن غَزلاً تقليدياً، بل كان يتغزل غزلاً رمزيّاً، لأن نفسه كانت تمتلئ رفعة وعزّة، وتفيض غيظاً وحنقاً، فعمد إلى هذه المعاني عمداً، وعبّر عنها تعبيراً مجلجلاً، ليقرع بها سمع عمرو بن هند قرعا، ويبصّره بسياسته

(١) حسين عطوان، المصدر السابق، ص ٢٦.

الجائرة ويحذره من عواقبها الوخيمة[1].

وينتقل المثقب إلى وصف صديقاته المسافرات ليخفف من سورته وسطوته على عمرو بن هند، ويتيح له فرصة يتدبر فيها ماسمع منه، غير أنه لم يمهله طويلاً، فختم حديثه ببيتين يشيان بما في نفسه من التعالي وعدم الانكسار لمحبوبته إن هي خذلته وهجرته، وكأنه يقصد إبلاغ عمرو بن هند برفضه أن يتلقى منه جواباً غامضاً مضلّلاً عن القضيّة التي جاء إليه ليسأله عنها، فقال:

فقلت لبعضهنّ وشدّ رحلي   لهاجرة نصبت لها جبيني

لعلك إن صرمت الحبل مني   كذاك أكون مصحبتي قروني

ثمّ توسّع في تصوير رحلته، ووصف ناقته وضخامتها وقوتها رامزا إلى عزة نفسه، وبعد همّته، وشدّة جلده وقومه. ثمّ أوجز مدح عمرو بن هند في بيت واحد حتى لايقرّ في ذهنه أنه جاء مستعطفا، فقال:

إلى عمرو ومن عمرو أتتني   أخي النجدات والحلم الرّصين[2]

ثم قطع المدح وشرع في الحوار مخاطبا إيّاه بشدة وحدّة مستوضحا موقفه من قبيلته، فقال:

فإمّا أن تكون أخي بحق   فأعرف فيك غثي من سميني

وإلاّ فاطّرحني واتّخذني   عدوّا أتقيك وتتقيني

وأخيرا ختم قصيدته خاتمة بارعة تدل على حكمته ونقاء سريرته، وحسن نيته، فقال:

---

(1) حسين عطوان، المصدر السابق، ص٢٦.

(2) المصدر السابق، ص٢٧.

وما أدري إذا يمّمت أمرا | أريد الخير أيّهما يليني
أاالخير الذي أنا أبتغيه | أم الشّر الذي هو يبتغيني

وهكذا «كانت نفس المثقب ملتهبة متأججة، وشامخة رافضة، وكان يذكي مشاعرها ويزيدها مضاء وإباء أنه كان مستندا إلى قوّة قبيلته، فعمّت قصيدته أحاسيس من الغضب والتمرد، ومن الاعتزاز والتمجد، ومن التهديد والتوعد»[1].

---

(1) حسين عطوان، نفسه، ص٢٧.

ثالثا: المدخل الاجتماعي:

يؤكد أصحاب هذا المدخل على أنّ العمل الفنّي لايتمّ إلا من خلال فكرته أو مضمونه، مركّزين على الدّلالات الاجتماعيّة في الأعمال الأدبية. فالتجربة الأدبية، لديهم، رؤية إنسانيّة واضحة تعكس نبض الواقع في صراعه الدائب وحركته المستمرة[1] . ولذا فإنهم يطرحون قضيّة الوحدة من الجانب الآيديولوجي الشعري أي حين يحوّل الشاعر القضيّة من مستواها السّياسي أو الاجتماعي المباشر إلى المستوى الشعري المتفرّد. ولايعني هذا أن تظلّ الفكرة السياسيّة أو الاجتماعيّة مجرّد هيكل عقائدي أو نظري أو إخباري، وإنّما ينبغي أن تمتزج بوعي الشاعر ولاوعيه وثقافته وخبراته الجماليّة في استخدام أدوات التعبير حتى تتحوّل إلى تجربة شعريّة حيّة[2].

إن الأدب نشاط إنساني يفرض علينا ربط النتيجة بمسبباتها والقضيّة بمقدماتها، ومن ثمّ الكشف عن العلاقة «الجدليّة» بين الأدب والإطار الاجتماعي أو «الشكل والمضمون»، وآية ذلك أنّ الأدب يستمد قيمته من خصوصيّته، ويستمد خلوده من التحامه بضمير جماعته المبدعة المتذوقة[3].

وحتى يلتحم الكاتب بضمير الجماعة فلابدّ لعمله الفنّي من أن يجتاز أبعادا ثلاثة في دوائر ثلاث:

١ . دائرة البعد الذاتي.

٢ . دائرة البعد الاجتماعي.

---

(١) طه وادي، جماليّات القصيدة المعاصرة، ص٢١.

(٢) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص١٨٧.

(٣) انظر: خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، ص٢٦.

٣. دائرة البعد الإنساني الحضاري.

فحين تكون التجربة الذاتيّة مثيرة لصاحبها تكتسب العمليّة طعمها الذاتي، وملامحها الذاتيّة، ثم تندفع إلى الدائرة التي تليها، وهي دائرة البعد الاجتماعي الذي يحوّل التجربة الذاتيّة من حدث خاص ذي بعد ضيّق إلى قضيّة تحمل هموم الجماعة التي ينتمي إليها صاحب التجربة[١]. وحين تكبر القضيّة وتعمق في النفس وتحمل هموم الفرد مندمجا في الجماعة يزيد من الزّخم ويتجاوز حدود الدائرة الثانية إلى الدائرة الثالثة، وينفذ إلى البعد الإنساني الأرحب، وبذلك تكتمل عمليّة فنيّة شعريّة تحمل هموم الجماعة الإنسانيّة[٢]. و من هنا فإنّ المدخل الطبيعي لدراسة الأدب -وفق هذا الاتجاه- هو محاولة التعرّف على الواقع المحدّد الذي أبدع في إطاره النّص الأدبي، في ظلال ماتكشف عنه تجربة الأديب نفسها من إيحاءات فكريّة وشعوريّة وفنيّة. وعليه فإن أصحاب هذا الاتجاه يرفضون القول بتساوي الكفاءات الفنيّة والالتزام بأسلوب واحد جامد، والانسكاب في قوالب فنيّة متشابهة. إنهم يدركون أن عمليّة الخلق الأدبي ليست عملا ميكانيكيا إطلاقا، وليست عملا سياسا أو اجتماعيا خالصا . . . وإنّما هي عمل فني معقد يشارك فيه العقل (الوعي) والوجدان والخيال والتلقائيّة[٣]. ويجيز بعض هؤلاء النقاد، من خلال إدراكهم جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون بجوهرها المركّب غير القابل للتفكيك والتجزيء، للناقد فقط أن يقوم «بالتفكيك» من أجل التحليل لأنه يمارس عملا تنظيميا اصطلاحيّا[٤].

(١) عبد الرحمن ياغي، *مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث*، ص٢٦.

(٢) انظر: عبد الرّحمن ياغي، المصدر نفسه، ص ص٢٦-٢٧.

(٣) انظر: حسين مروّة، *دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعي*، ص ص٩٩-١٠١.

(٤) انظر: خلدون الشمعة، *النقد والحرية*، ص ص٣٧-٣٩.

-١-

وممن يلقانا في هذا المدخل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، فقد ظهر موقفهما من وحدة القصيدة في ردٍّ لهما على مقال لطه حسين ظهر في جريدة الجمهورية وعنوانه «صورة الأدب ومادّته» بتاريخ ٥/ ٢/ ١٩٥٤م.

ويتلخص موقف طه حسين النّقدي في أن اللغة هي صورة الأدب وأنّ المعاني هي مادّته، يضاف إلى ذلك عنصر الجمال الذي هو مهم جدًا في الدّراسة الأدبيّة. ومنذ البداية يعترف الكاتبان أنّ الأدب صورة ومادّة، إلاّ أنهما يرفضان قصر الصورة على اللغة وقصر المادّة على المعاني، ذلك أن اللغة أداة من أدوات الصّورة، وكذلك شأن المعاني فهي ليست مادّة الأدب، بل هي إحدى أدواته، والمعاني والألفاظ، سواء بسواء، وسائل لما هو أجل وأعظم[١]. إنّ صورة الأدب، كما يراها العالم وأنيس، ليست هي الأسلوب الجامد وليست هي اللغة، بل هي عمليّة داخليّة في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته. ووصفهما للصورة بأنها عمليّة نابعة مما تتصف به الصّورة نفسها في داخل العمل الأدبي «فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته، وننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيري إلى مستوى تعبيري آخر، حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائنا عضويًا حيًا»[٢]. وبهذا الفهم الوظيفي للصورة يظهر مابين المادّة والصّورة من تداخل وتفاعل ضروريّين، ومادّة العمل الأدبي ليست معاني بل هي أحداث، لا من حيث إنها أحداث وقعت بالفعل، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه، ويشارك التذوّق الأدبي في وقوعها وتحققها. وهي بدورها عمليّات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها

---

(١) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصريّة، ص ٤٤.

(٢) في الثقافة المصرية، ص ٤٤.

إلى بعض إفضاء لاتعسّف فيه ولا افتعال.

إنّ الصّورة بهذا المفهوم هي الحركة النّامية المتجهة في داخل العمل الأدبي بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التي يتكامل بها البناء الأدبي. والمعاني وحدها قيم متحجرة لاتصلح مادّة للعمل، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة، لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته المتكاملة[١].

إنّ هذا الفهم لصورة الأدب ومادّته كان خلف رفضهما بعض قصائد أحمد شوقي التي لم تحفل بالصّياغة الفنيّة، بل ظلت أبياتا منفردة متناثرة لاتربطها وحدة فنيّة، وإن ربطتها وحدة في الموضوع. يقول الكاتبان:

«فهذا الشاعر الفحل -أمير الشعراء أحمد شوقي مثلا -يؤلّف القصيدة من ثلاثمائة بيت في الحرب أو في التغنّي بآثار مصر القديمة فلا يعالج الموضوع معالجة أدبيّة بحيث يكون له مضمونه المصوغ، أو مادّته المصوّرة، بل هي أبيات متناثرة لمعان لا رابط بينها غير وحدة القافية، أو وحدة الوزن، أو وحدة الموضوع من قريبٍ أو بعيد . . . أمّا وحدة العمل، أمّا الترابط والتآزر بين عمليّات الصّياغة وعمليّات المضمون، أمّا وحدة الصّورة والمضمون، فظاهرة تكاد تكون معدومة حتى اليوم في شعرنا المصري الحديث»[٢].

فالعمل الأدبي ليس لغة ومعاني، ولكنه تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائيّة تتكامل فيها الصورة والمادّة تكاملا عضويا حيّا[٣]. والجمال الأدبي الحقيقي يتحقق بالاتساق والتآزر بين الصّورة والمادّة، فيؤدّي هذا الاتساق إلى تكامل

---

(١) في الثقافة المصرية، ص ٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٨.

(٣) في الثقافة المصريّة، ص٤٩، وينظر رد طه حسين على هذا القول في خصام ونقد: «يوناني فلا يقرأ»، ص ص ٩٧-١٠٠.

العمل الأدبي، و هذه سمة العمل الأدبي الناجح. وأمّا الأعمال الأدبية الرديئة، فهي التي يظهر بين صياغتها ومضمونها تخلخل وعدم اتساق[1].

يتضح أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس يجمعان بين النقد الأدبي والنقد الاجتماعي، ويركزان على أن البنية الحيّة تنتج من التفاعل بين الصياغة والمضمون للتعبير عن موقف اجتماعي. ولم يقصرا النقد الأدبي على دراسة الصياغة في صورتها الجامدة، بل اعتبرا أن وظيفة النقد هي استيعاب كل مقومات العمل الأدبي، وكل مايتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات، وإن افتقرت دراستهما إلى الأمثلة التطبيقيّة من الشعر العربي الحديث.

-٢-

ولعلّ غالي شكري لم يكن مُغالياً في تصوّر الوحدة على نحو يعقل فيه الرؤيا الفنيّة العميقة التي يكشف عنها الشاعر الحقيقي. فالوحدة عند هذا الناقد لاتنبع من أدوات التعبير أو مقتضيات الصياغة أو طريقة الأداء فحسب، وإنّما هي نابعة من مفهوم الشاعر للشعر، ومن نوعيّة القضيّة التي يعانيها. وليس شرطا عنده أن كل شاعر صاحب موقف اجتماعي أو سياسي قادر بالضرورة على أن يحقق الوحدة الفنيّة لقصيدته، بل على العكس من ذلك، فقد يحقق الشاعر غير الملتزم هذه الوحدة حين لايحققها الأول، لأن علاقة الأوّل بهذه القضايا الاجتماعية والسّياسيّة لم ترتفع قط إلى مستوى العلاقة الفنيّة[2].

وإذن، فالعلاقة الفنيّة في نظر هذا الناقد هي المفتاح إلى جودة القصيدة،

(١) في الثقافة المصرية، ص٥٠.

(٢) شعرنا الحديث إلى أين، ص١٦٩.

ومثاله على ذلك الشاعر حسن عباس صبحي[1]، فهو شاعر وطني مكافح، قدّم استقالته إلى مدير الإذاعة البريطانيّة فور وقوع العدوان الثلاثي على مصر، ثم فقد بصره، وعاد إلى القاهرة ليواصل دراساته العليا وكفاحه الثقافي. غير أن هذه التجارب الحيّة لم تظهر في شعره، وظلّ خياله خيالا صحفيا ناجحا يكتب «ريبورتاجا»، لاعلاقة له بباطن المأساة، أو بجوهر القضيّة:

«النّيل ما زال يسير
ويحضن الأغاني بحبّه الوفير
ويبعث الحياة
وعم جابر الصّيّاد
يغازل السّمك
ويطرح الشبك
وينشر ابتسامة
عريضة مثيرة
بوجهه المجعّد
ويشرب الدّخان
وينشد الموّال
بصوته الوقور
يمجّد الأبطال
بأرض بورسعيد».

فهذه القصيدة وغيرها من قصائد للشاعر حسن عبّاس، لم تحقق الوحدة

---

(١) شاعر سوداني له مجموعة شعريّة بعنوان «طائر الليل؟».

الفنيّة البتة، وإنما ظلّت الصّور والرّموز والموسيقى تلتقي عند الشاعر في التقريريّة المباشرة، لأنها لم تكن نابعة من أعماق البناء الدّاخلي للقصيدة. وبسبب تفكك هذه العناصر تفتّتت الوحدة الفنيّة في القصيدة[1].

ومن هنا يحمل الباحث على بعض تطبيقات الاتجاه الواقعي التي جنت على معنى الآيدلوجيا، والتي جعلت الشعر المعاصر في مصر مليئا بالقضايا ولكنّه خال خلوّا شبه تامّ من الشعر[2].

وفق هذا التصوّر الذي رسمه غالي شكري فإنّه لم يتردد في عدم تسمية كيلاني سند شاعرا في مجموعته «في العاصفة»، على الرغم من أناشيدها الحماسيّة التي تعلن أن صاحبها يمتلك قضيّة سياسيّة واجتماعيّة واضحة، بيد أنها تفتقد الوحدة الديناميّة التي تصوغ رؤيا الشاعر كُلاً واحداً. إنها تجربة لم ترتفع عن المستوى السياسي والاجتماعي إلى المستوى الحضاري الأشمل، لذلك كانت «قضية» بلا شاعر، وآيديولوجيّة بلا شعر[3]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه حين يرتبط الشاعر بإحدى قضايا الإنسان ارتباطا شعريّا حقيقيّا، فإن بمقدوره أن يحقق الشعر ويحقق الموقف. وأقرب مثل على ذلك الشاعر اللبناني يوسف الخال في مجموعته «قصائد مختارة». ففي قصيدته «الشاعر» ترتبط مقدمة القصيدة بخاتمتها ارتباطا ديناميّا حيث يقول:

كفّن اليقظة بالرؤيا وتاه

شاعر كل المنى بعض مناه

---

(١) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص ص ١٦٥-١٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٧٨.

(٣) المصدر السابق، ص١٧٩.

ينزف البرهة من أيّامه

ألما يعصر للناس جناه

فالشاعر هنا لا يعتمد على «الصورة» التقليدية المنسوجة من المرئيات المألوفة للعين، بل هو يحيل المعنى أو الدّلالة إلى صورة من نوع جديد. فعمليّة التكفين والحلم والنزيف هي ألفاظ تصويريّة في حد ذاتها، ولكنها لا تكوّن مع غيرها صورة ما أو صورة بالمعنى التقليدي، لأنّ الصّورة هنا هي «الفعل» النّاجم عن التقاء المسافة بين اليقظة والرؤيا فيما ندعوه بالحلم، والتقاء الأماني الغائبة بالأيام الأليمة فيما ندعوه العذاب[1]. إنّ هذه القصيدة تعكس معاناة يوسف الخال الرهيبة للخروج من دائرة الفرد إلى رحابة الطبيعة، من الشخصانيّة إلى العالم، فترتبط مقدمة قصيدته بخاتمتها ارتباطا ديناميّا:

هو ذا الشاعر رمز الحق في

عالمٍ ضلّ عن الحق وتاه

يصلب النّفس ليفدي أنفسا

مرّغت في شهوة الحس الجباه

---

(١) شعرنا الحديث إلى أين؟، ص.١٨٠ .

-٣-

ولاتكتمل العمليّة الإبداعية عند عبد الرّحمن ياغي إلاّ إذا مرّت بأبعادها الثلاثة[١]، وحين تجتاز العمليّة الفنيّة هذه الدوائر بأبعادها، من دون قفز أو تجاوز عن واحدة منها، يمكن أن نتحدث عن تجربة فنيّة نامية متكاملة[٢]. وحتى يتمّ للفنان المبدع أن يمرّ في هذه الدوائر الثلاث؛ لابدّ من أن يتخذ موقفا وموقعا وأن يكون له زاوية رؤية وخط سير معيّن يتطور بتطور الحركة الاجتماعية، بحيث لايحد من ذاتية الكاتب أو الشاعر بل يمدّ فيها، ويوسّعها ويمضي إلى أبعد بكثير من مجرد التفسير الاجتماعي لها[٣].

وإذا كانت قدرة المبدع على بناء معماره الفنّي رهينة بمدى تمكنه من أدواته الفنيّة، فإنها عند ياغي تتفاوت من فنان لآخر، تبعاً لصلة هذا الفنان بالجانب الذي يريد أن يعيد صياغته من جوانب الحياة، وبمدى عمق هذه الصلة، وبمدى قربه أو بعده عن الخط الأمامي لحركة هذا الجانب في الحياة، ولمدى التحامه به، واهتمامه بوجهة السير التي يرتبط بها[٤].

وهذا يعني أنّ الانفعال وحده لا يخلق العمل الفنّي، إذ لا بدّ من تلاحم هذا الانفعال بالوعي والفكر الفلسفي والاجتماعي. وعند ذلك، فقط تدور العمليّة الفنيّة في حركة دائرية لا تكاد تتبيّن اتجاه ذاتها، أهي ماضية إلى الأمام فتنمو وتتحرك وتتطوّر، أم تبقى تدور في دائرة مغلقة وفي سرداب ليس له باب. فإذا

---

(١) يريد «البعد الذاتي»، و«البعد الاجتماعي»، و«البعد الإنساني الحضاري».

(٢) مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، ص٢٦، وفي النقد النظري، ص٦٧.

(٣) مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، ص٢٧.

(٤) في النقد النظري، ص٦٧.

اندفعت التجربة من خلال الدّائرتين: الأولى والثانية، إلى الدائرة الثالثة: دائرة البعد الإنساني، عندها تكتمل عمليّة إبداع فنيّ سوي[1].

ويدرس عبد الرحمن ياغي نماذج تطبيقية لكل من أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وعمر أبي ريشة، فيرى أن قصائدهم لم تكن أكثر من مجموعة من الصور التقليدية في الفخر وتسجيل الأمجاد، ولما تبلغ حد المعمار الفني المتكامل تكاملاً عضوياً. ولكنه يجد مصداق فهمه النظري في بعض قصائد محمود درويش وبدر شاكر السياب. ففي قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" استطاع محمود درويش أن يطوّر معمارها الفني من خلال نمو مضامينها داخل الحدث الاجتماعي دون أن تصب في قوالب جاهزة، وإنّما تحركت حركة طبيعية ونمت نمواً عضوياً حاملة في أحنائها الحيّة أنغامها التي تقتضيها لحظة نموها. فقد انتقل الشاعر في هذه القصيدة من دائرة "البعد الذاتي" الكامن في الحزن المفرد إلى "دائرة البعد الاجتماعي" المتمثل في كل الناس الذين يشتمل عليهم المصير الواحد، ويربطهم الحنين الواحد، ويوجههم الهدف الواحد، فانتقلت القضية من حنين هذا الشاعر (الإنسان الواحد) إلى آلاف الحنين والغضب، فتحولت إلى غضب جماعي مورق مثمر فإلى نار متأججة. غير أن إيمان الشاعر بإنسانية الإنسان يدفعه إلى الدائرة المتمثلة في "البعد الإنساني الحضاري"، فيذهب ليحاور جندياً صهيونياً بعد أن نفض الجندي يديه من دماء أهل الشاعر وأحبّته وذويه. ويحاول الشاعر أن يشد هذا الجندي إلى مواطن إنسانيته التي تربطه بحبه الأول... بأحلامه بحبه لأمه، بلحظة الوداع حين سيق إلى الجبهة. في هذا الجو يتلمس الشاعر لنفسه منفذاً فيأنس على ملامح هذا الجندي ويقترب منه، فيهيء له أن يطلق مكبوح أحاسيسه. فيبدأ الجندي يحدث الشاعر عن حبه الأول وعن تلك

---

(1) في النقد النظري، ص٦٦.

الشوارع البعيدة ويلمح الشاعر على جبين الجندي طيوف الحلم، إنه الحلم بالزنابق البيضاء. . بغصن زيتون. . . بطائر. . . بزهر ليمون. . . ويسأله الشاعر عن موقفه من الأرض، فيجيب: لا أعرفها ولا أحس أنها جلدي ونبضي، وإنّما حملت إليها حملا. ويسأله الشاعر: تحبها؟ فيجيب إنه يحبها كما يحب نزهة قصيرة أو كأس خمر أو مغامرة. ويسألة: من أجلها تموت؟ فينتفض الجندي مجيباً: كلا. . . ليس هناك من روابط تشدني إلى هذه الأرض حتى أموت من أجلها. روابطي بها صنعتها مقالة حماسية من غلاة الصهاينة. ويسأله الشاعر: وكيف كان حبها لديك؟ فيجيب: وسيلتي للحب بندقية.

وهكذا، يبسط ركائز الغزو والتسلط المزيفة التي تقيم الصهيونية عليها بناء، لينطلق منها إلى ما وراءها من نوازع إنسانية لا يمكن محوها في الإنسان، فيهيئ الجندي الصهيوني ويثيره للحديث عن لحظة الوداع، وكيف كانت أمه تبكي بصمت عندما ساقوه إلى مكان الجبهة، وكان صوت أمه الملتاع يحفر تحت جلده أمنية جديدة:

لو يكبرالحمام في وزارة الدفاع!

لو يكبر الحمام!

ويقتنع الجندي بأن هذه البلاد ليست نبضه، فيودع شاعرنا ويمضي ويرحل ويدع الأرض لمن يحس أنها نبضه وحسه، ليبحث عن زنابق بيضاء عن طائر يستقبل الصباح[1].

---

[1] بتصرف عن «مقدمة في دراسة الأدب الحديث»، ص ص١٢٧-١٤٤.

وقد يتحقق هذا النمو في قصيدة كاملة كما رأينا، كما أنه قد يتحقق في جزء من قصيدة، كقول محمود درويش:

أكل الثعلب من برجي حمامهْ

فهذا طرح لأزمة تضيّق الخناق على الشاعر وتحاصره وتعصر كبده، فماذا يصنع؟ أيبقى مستسلماً للحزن والدّموع؟ وهل استسلامه لهذه الحالة يعيد إليه شيئاً مما في نفسه المسحوقة؟ وهل يستطيع بهذا الحزن أن يخلق رؤية شاملة، أو أن يحقق شروط المواجهة في الحياة؟ وهل يكفي هذا لتحقيق الشروط الرئيسيّة في العمل الفني؟ لعلّ الإجابة واضحة. . . فهو بحاجة إلى أن يتخذ موقفاً فيمسح الدموع عن عينية ليخطط منطلقاً لحماية البرج، فتأتي الخطوة الثانية فنياً وموقفاً:

سوف أرثيها، وأحمي البرجَ

لكنْ، لست أستعجل ميلاد القيامهْ!

"فالعبارة الأخيرة حدّدت رؤية الفنان الشموليّة ولم تجئ منقطعة مبتورة، وإنّما جاءت بعد أن استنفد الفنان رؤيته الذاتيّة، أو بالأحرى بعد أن وسّع من رؤيته الذاتية ومدّ في بعدها، ومن هنا كانت رؤية الفنان الذاتيّة أساساً في رؤيته الفنية، شريطة أن تنتقل تدريجياً لتصل إلى الرّؤية الشموليّة"[1].

ومن هنا ندرك رفض ياغي تفسير الإبداع تفسيراً ذاتياً خالصاً، ورفضه المنهج الذي يغلّب "الذاتيّة" وينفي "الاجتماعية"، ونفهم انحيازه إلى "الاتجاه الاجتماعي" النقدي الذي يقوم على أن الأديب في حياته، وإبداعه محصلة لعلاقاته الاجتماعية.

---

(١) عبد الرّحمن ياغي، في النقد النظري، ص٧١.

رابعاً: المدخل الرمزي الأسطوري:

ومن النقاد والباحثين الذين دعوا إلى هذا الاتجاه في نقدنا العربي الحديث نصرت عبد الرحمن، ومصطفى ناصف، وإبراهيم عبد الرحمن، وأحمد كمال زكي. ويلتقي هؤلاء الناقدون على أن فهم الشعر الجاهلي لا يتأتى لدارسه إلا بفهم العلاقات الخفية التي كان يقيمها الشاعر بين عناصر الصورة ومكوّناتها المختلفة، وبين "فلسفته" في الحياة وظواهرها المختلفة.

ويعكس أصحاب هذا الاتجاه الاهتمام القوي بكل العلوم، إذ يتطلب جهداً معرفياً في الأسطورة وعلم النفس والفلسفة والتاريخ وعلم الجمال والتذوّق الفني، حتى يتسنى للدارس الدخول إلى الشعر الجاهلي "بمفاتيح" تكون قادرة على فك بعض رموزه، التي تجعل -على الرغم من اختلافها- من كل قصيدة بنية فنية مكتملة قائمة بذاتها. وإذن، فنحن -وفق تصوّر أصحاب هذا الاتجاه بحاجة إلى إعادة قراءة الشعر الجاهلي من خلال مفهوم الرمز الأسطوري، الذي يقدم لنا معنيين للنص الشعري: معنى خارجياً، وآخر داخلياً.

-١-

في الفصل الذي خصصه لدراسة الصورة وبناء القصيدة تحدّث نصرت عبدالرحمن[١] عن الوحدة في الشعر الجاهلي لأنها -وفق تصوره- من أخطر القضايا التي يثيرها النقد الحديث، فهي قضية فلسفية في جوهرها جاءت إلى النقد مع نظرية المعرفة في الفلسفة. ويفرق الباحث بين الفكر الحديث الذي حدد العلاقة بين الذات والموضوع، وبين الفكر الجاهلي الذي كان يحدد الموضوع من

---

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ص١٩٦-٢٠٤.

خلال علاقته بالآلهة. ومن هنا فإن الفكر الجاهلي لا يؤدي إلى وحدة موضوعية على المنهج الغربي الحديث، والعلاقة فيه ليست بين ذات وموضوع فقط، بل بين ذات وموضوع وآلهة[1]. يرى الباحث أن الوحدة في مواقف القصيدة الجاهلية تظهر في ثلاث علاقات، هي:

الأولى: علاقة الذات بالآلهة، والثانية: علاقة الآلهة بالموضوع، والثالثة: علاقة الذات بالموضوع. ووفق هذا التصوّر يُفرّق نصرت عبد الرحمن بين ثلاثة أنماط من الأبنية هي على التوالي:

أولاً: البناء التوافقي في القصيدة الجاهلية:

ويقصد به أن تتفق علاقة الشاعر بالموضوع مع علاقة الآلهة به. ومن هذا البناء معلقة زهير بن أبي سلمى (الميمية) التي قالها في حلول السلام بين عبس وذبيان، بفضل الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذين دفعا ديات القتلى حقنا للدماء.

فالقصيدة تبدأ على النحو التالي:

أمن أم أوفى دمنةٌ لم تكلَّمِ ... بحومانة الدرّاجِ فالمتثلّمِ

ديار لها بالرقمتين كأنها ... مراجع وشم في نواشر معصم

بها العين والآرام يمشين خلفة ... وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

وقفت بها من بعد عشرين حجة ... فلأيا عرفت الدار بعد توهم

أثافيَّ سفعاً في معرّسِ مرجل ... ونؤيا كحوض الجد لم يتثلم

---

(1) المصدر السابق، ص ص١٩٦-١٩٧.

يطرح الباحث مجموعة من الأسئلة المنطقية حول شخصية أم أوفى تؤدي إجابتها إلى أنّ أم أوفى لا يمكن أن تكون امرأة من لحم ودم. ثم يلجأ الباحث إلى الزمن من أجل توضيح الصورة. وبعد ربط محكم بين "عشرين حجة" و الحرب، وبين خراب الديار والحرب، والربط بين معرفة دار أم أوفى وعودة السلام، يقرر الباحث أن أم أوفى رمز لسيدة الخصب والحكمة. فالتي رحلت هي سيدة الحكمة والخصب، ومالكة الدراج والمتثلم والرقمتين قبل عشرين حجة وهي مدة الحرب بين عبس وذبيان. وبرحيل هذه السيدة أقفرت الديار حتى باتت كأنها الوشوم على المعاصم[1] . وإذن، فالشاعر يتحدث عن السلم مناجياً سيدة الحكمة (علاقة الذات بالآلهة)، فتستجيب سيدة الحكمة لنجواه (علاقة الآلهة بالموضوع)، فتحل السلام[2] .

ثانياً: البناء المفارق[3]:

وفي هذا البناء يتعارض موقف الآلهة من الموضوع مع موقف الشاعر منه. ويظهر هذا البناء في الموضوعات القدرية التي لا يملك الإنسان دفعها كالموت والشيب والجدب، أو فيما يمكن رده إلى الآلهة.

ومن هذا البناء عينية الحادرة التي يقول فيها:

بكرت سميّة غدوة فتمتّع   وغدت غدو مفارق لم يربع

وتزودت عيني غداة لقيتها   بلوى عنيزة نظرة لم تنقع

---

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٢٠٠.

(٢) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٢٠٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ص٢٠٤-٢٠٨ .

وتصدفت حتى استبتك بواضح صلت كمنتصب الغزال الأتلع

وإذا تنازعك الحديث رأيتها حسنا تبسمها لذيذ المكرع

كغريض سارية أدرّته الصبا من ماء أسجر طيّب المستنقع

ظلم البطاح به انهلال حريصة فصفا النطاف بها بعيد المقلع

لعب السيول به فأصبح ماؤه غللا تقطع في أصول الخروع

يدرس الباحث هذه القصيدة دراسة مفصلة متتبعاً سمية المرأة فلا يجد لها أثراً البتة. فموضوع القصيدة هو الجدب، والجياع يتحلقون حول سمية، وسمية راحلة أولاً، وهذا يشير إلى عدم وجود الربيع، وهي مانحة للخصب ثانياً، إذ لا يمكن لشاعر (إنسان) أن يناجي امرأة مثل هذه المناجاة، أو أن يسترحمها هذا الاسترحام، إلا أن يكون الحديث موجهاً إلى ربة الخصب. وإذن فسمية هي سيدة الخصب الرعوي، وهو يسترحمها من أجل الجياع الراحلين رحلة الضياع، فهم مسهدون قد أوهنهم الكلال، وذوت نياقهم، وطفقت تتساقط الواحدة بعد الأخرى من العطش والجوع والتعب[1].

ثالثاً: البناء المنقطع:

وتتكون القصيدة في هذا البناء من موقفين هما: الذات والآلهة، والذات والموضوع، ولا يظهر الشاعر موقف الآلهة من الموضوع. ومثال هذا البناء قصيدة بشر بن أبي خازم التي قالها ناصحاً بني سعد بن زيد مناة وبني حنظلة التميميين عدم مقاتلة قومه. وقد بدأها الشاعر بمدح ربة الحكمة قائلاً:

تعنّاك نصب من أميمة منصب كذي الشوق لمايسله وسيذهب

---

[1] المصدر السابق، ص٢٠٨.

رأى درة بيضاء يحفل لونها	سخام كغربان البريد مقصب
وما مغزل أدماء أصبح خشفها	بأسفل وادٍ صوته متصوب
خذول من البيض الخدود دنا لها	أراك بروضات الخزامى وخلّب
بأحسن منها إذ تراءت وذو الهوى	حزين ولكن الخليط تجنّبوا

فأميمة رمز سيدة الحكمة، وبشر بن أبي خازم يناجي سيدة الحكمة من دون غيرها لأنه مقدم على قول الحكمة، وهو في شوق لها، وهي الدرة البيضاء، وشعرها شبيه بعناقيد الأراك السود. . . . إلخ. والقصيدة مبنية على موقفين هما: علاقة الذات بالموضوع، وعلاقة الذات بسيدة الحكمة، ولا يظهر فيها موقف سيدة الحكمة من الموضوع[1].

وهذه الأبنية الثلاثة: التوافقي، والمفارق، والمنقطع، منبثقة من النظرة الجاهلية الأنتولوجية، فالشاعر الجاهلي لم يكن يعتقد أنه الموجود الوحيد في هذا العالم، بل يشركه في هذا الوجود آلهة أقوى منه وأعظم، ولذا فقد كان يبني شعره على وجوده[2].

-٢-

وفي دراسة جادة لمصطفى ناصف يرسم من خلالها منهجاً خاصاً يلتقي فيه مع نصرت عبد الرحمن في قراءة الشعر العربي على أسس جديدة تدحض فكرة الأغراض وتدحض بعض المقولات المتعلقة بوحدة القصيدة، يذهب ناصف إلى أن أهم أساس لفهم وحدة القصيدة الجاهلية هو الاعتماد على مفهوم الرمز الذي

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ص٢٠٩-٢١١.

(٢) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٢١١.

يعطينا باستمرار معنيين للنص الشعري: معنى خارجياً وآخر داخلياً، فيقول:

"وبدلا من أن يُدرس الشعر العربي دراسة أغراض علينا أن ندرسه دراسة رموز"[1].

ويقف ناصف على مجموعة من القصائد يلاحق الرمز فيها، ويتعمق مفهومه في كل قصيدة بما يحقق وحدتها تحقيقاً بارعاً[2]. وقد رأيت للاختصار أن أقف على قصيدة واحدة من هذه القصائد لأعطي صورة واضحة عن طريقة فهمه للرمز، وهي قصيدة امرئ القيس التي مطلعها:

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي   وهل يعمن من كان في العصر الخالي

يقرأ الباحث هذه القصيدة في ضوء رمز الماء لتبدو القصيدة متماسكة رائعة التماسك مما لو تمت قراءتها قراءة أغراض ومقدمات. فالماء رمز الهلاك والحياة في آن معاً. فهو الذي أهلك الديار، وهو الذي طهر بدن المعشوقة وملأها حياة. إن الماء هو الذي أهلك الديار، وأحيا صاحبته. لقد نزل الأسحم الهطال على الديار فاستحمت المحبوبة، فطالعنا منها صورة الجمان، فسما إليها امرؤ القيس سمو حباب الماء. وامرؤ القيس مسوق إلى البحث عن ازدواج العناصر المتناقضة، فهو -وإن كان يبدو عليه في ظاهر الأمر أنه يبحث عن اللهو- يختلف في باطن القصيدة عن الظاهر. لقد روع امرؤ القيس بهلاك الديار وزوال الأحبة، فبدأ يبحث عن مغامرة جديدة ليؤكد معنى الحياة أو استمرارها، فلجأ إلى تجارب الجنس، التي يبدو فيها منتصراً حيا. فهو هارب من الموت إلى الجنس ولا بد من أن يعود من الجنس إلى الموت.

---

(1) نظرية المعنى في النقد العربي، ص١٢٨، وانظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ص١٤١-١٥٣.

(2) نظرية المعنى في النقد العربي، ص١٣٠.

أما عدوان امرئ القيس على الزوج فهو -وفق رؤية ناصف- نوع من الدفاع ضد الخوف. فالخوف يسمح بوجود ظاهرة العدوان. وأداة امرئ القيس في هذا العدوان هي السيف "ومسنونة زرق كأنياب أغوال". ومما يوحي بالخوف الرابض في عقل امرىء القيس فكرة النار وأنياب الأغوال والمارد المتمطي، إلى غير ذلك. إنه خوف ذو ملامح قوية أسطورية ذات دلالة في نفسيّة امرئ القيس. فهذا المقبل على النساء مروع بأشباح ورؤى مخيفة وإحساس بالدمار، لا يستطيع أن ينجو منه تماماً.

-٣-

وفي دراسة لأحمد كمال زكي بعنوان "الأساطير"[١] يخصص جزءاً من الدراسة يتلمس فيه العلاقة بين الأسطورة والفن، والأسطورة والأدب، ليجد أن ثمة اندماجاً كاملاً بين الفنون والأسطورة منذ كانت حياة، تشهد بذلك أقدم النقوش ومخلفات الإغريق والفراعنة والهند البوذية، ويقررها علماء الإنسان[٢].

ويتتبع الباحث ورود مظاهر الأساطير في الشعر العربي القديم، ولكنه يكتفي بالبحث عن الرمز في البيت والبيتين أو المقطوعة، على أبعد حد، ولم يكرس بحثه للحديث عن بناء القصيدة كاملة، وهذا هو الجانب المفقود الذي يهمني. ولكن لا بأس من ذكر بعض الأمثلة التي يذكرها الباحث.

---

(١) الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، ص ص١٣٧-١٤٨.

(٢) الأساطير، ص١٣٦، ص١٩٦.

يرى الباحث أن بعض الشعراء استغلوا سعة آفاق الأسطورة على نحو يتفق وثقافة العصر الذي أظلّهم، وبصورة كافية لأن يفضي خلالها الأديب بما يريد. فجرير مثلاً، عندما يقول:

إذا مـا الليل هاج صـدى حـزيناً   بكى جـزعـاً عليـه إلى الممـات

يغمز خصمه الفرزدق عن طريق الأسطورة الجاهلية التي تقرر أن القتيل إذا لم يُؤخذ بثأره، خرجت من رأسه "هامة" يقال لها الصدى، فتصيح: اسقوني! ولا تكف عن الصياح حتى يتمّ الثأر.

وبشار بن برد من بعده يقول في هجاء آل سليمان بن علي مشيراً إلى أسطورة هاروت وماروت البابليين:

دينار آل سليـمـان ودرهمـهـم   كـالبـابليّيْن حُـفّـا بالعـفـاريت
لا يوجـدان ولا يرجى بقـاؤهمـا   كـمـا سـمـعت بهـاروت ومـاروت

ومن أحسن الشعراء القدماء الذين استخدموا الأسطورة، أبو تمام الطائي حيث يقول في الأفشين قائد المعتصم:

مـا نال مـا قـد نال فـرعـون ولا   هـامـان في الدنيـا ولاقـارون
بل كـان كـالضـحـاك في سطواته   بـالعـالمين وأنت أفـريـدون

فأكد اطلاعه الكامل على قصص القرآن، وروايات المفسرين، وخرافات الفرس -قبل أن تصاغ الشاهنامة شعراً- وأعطى محاولة مبكرة لمن شغف بحشد الرموز الأسطورية، مع ملاحظة أنه نجح في ربط الإفشين بأفريدون، لأنه كان فارسياً[1].

---

(1) الأساطير، ص ص.٢٢٠-٢٢٢.

وينحو أحمد كمال زكي المنحى نفسه تقريباً في بحوث أخرى له[1] عن الرموز الأسطورية للشعر العربي القديم، فيقف في الرمز عند البيت أو الأبيات القليلة، ولا يجعل هذا الاتجاه مدخلاً إلى الحديث عن وحدة القصيدة.

-٤-

ويتجه إبراهيم عبد الرحمن الاتجاه الرمزي الأسطوري إذ يرى أن فهم الشعر الجاهلي بخاصة والقديم بعامة لا يتأتى لدارسه إلا بفهم صوره المركزة ولوحاته المركبة، فهماً يكشف عن أصوله الميثولوجية التي نبعت منها أولاً، وإبراز تلك العلاقات الخفية التي كان الشاعر يقيمها بين عناصر الصورة، مفردة ومركبة، ومكوناتها المختلفة، وبين "فلسفته" في الحياة، إبرازاً يجعل من القصيدة ذاتها، على الرغم من اختلاف موضوعاتها، بنية موضوعية وفنية معينة[2].

ولذا فإن على دارس الصورة في الشعر الجاهلي أن يحقق أمرين. أحدهما: تحليل هذه الصورة في ذاتها تحليلاً موضوعياً وفنياً يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفني الذي حققه الشعراء الجاهليون في قصائدهم المختلفة، وما أخذ يطرأ عليها من تطوّر من فترة إلى أخرى، والآخر: البحث عن رموز هذه الصور بردها إلى أصولها الميثولوجية التي صدرت عنها، سواء في صورها الحقيقية أم في الصور التي استحالت إليها على يدي هذا الشاعر أو ذاك[3].

---

(١) انظر: «التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١م، ص ص١١٥-١٢٦».

(٢) «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي»، ص١٣٣.

(٣) «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي»، ص١٣٤.

وحتى نتبين الصلة "الميثولوجية" الوثيقة التي كانت تقوم بين المرأة والشاعر أو بين الحب و أغراض القصيدة الأخرى ينبغي أن نترصدها عن طريقين :

١- طريق الصور الجزئية التي تنحصر في التشبيه والاستعارة.

٢- طريق الصور الكلية : ويقصد بها توظيف الشعراء للغزل عن طريق الاحتفال بصفات معينة يبروزن بها جمال المرأة، متخذين من الصورة العامة التي يرسمونها لهذه المرأة أو تلك مدخلاً إلى أغراض القصيدة الأخرى. ويختار الباحث قصيدتين ليستخرج منهما الصورة الكلية، أما الأولى فهي "عينية الحادرة"، التي سبق أن وقف عليها نصرت عبد الرحمن. وقد لاحظ الباحث في تلك القصيدة ثلاث لوحات، هي :

١- لوحة الغزل بـ "سمية".

٢- لوحة الفخر بنفسه وبقومه.

٣- لوحة وصف مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل سميّة.

ورأى أن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين الغزل ومعاني القصيدة، أو بين "سمية" وقومه، يتمثل في عناصر الخصوبة التي يحشدها في وصفه لريق محبوبته من الماء والسحاب والشجر والسيل، كما تتمثل في الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة وجدب الديار، وهزال الحيوانات، وإضناء القوم، مما يقطع بأنها ليست امرأة تنتمي إلى البشر، وإنما هي صورة فنية للثريا ربة الخصب ومانحة الغيث في الديانة الجاهلية[1].

---

(١) التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص١٣٧.

وأما القصيدة الثانية فهي قصيدة الأعشى التي أولها:

أوصلت صرم الحبل من سلمى لطول جنابها؟!

وهي الأخرى يوظف فيها الأعشى المرأة فيجعل لها أنصاباً وقبابا ومعابد، وعبّادا يطوفون بها، ويجعل لها ذكراً في الكتب الدينية وعذابا في الآخرة وخسارا للذين يحتفون بها ويقدسونها[1].

إن هذه المرأة -وفق تصور الباحث- رمز للزهرة ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال، تلك الديانة التي أخذ إيمان الجاهليين بها يضعف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام[2].

ويتضح أن هذا المدخل النقدي الرمزي الأسطوري بدأ يشد إليه الأنظار ويتبوأ مكانه بين الدراسات النقدية المعاصرة، ويستهوي الخيال الخلاق أشد استهواء لما يتطلبه من قراءة دقيقة للنص الشعري، ولعنايته بأكثر من القيم الجماليّة، ولقربه من علم النفس التحليلي، واهتمامه بالأطر الاجتماعية والحضارية، وعنايته بالأسطورة.

إن الملحظ الوحيد الذي يمكن أن أقدمه هو أن الأمثلة والشواهد منتقاة ومعدودة، وهذا شأن معظم الدّراسات النقديّة الحديثة التي تؤطر لاتجاهات بعينها، إلاّ أنّ ذلك لاينفي الاتساق في مناهج أصحابها، مما جعل منها دراسات نقدية متماسكة ومقنعة في حدود النصوص التي ناقشتها.

---

(١) المصدر السابق، ص١٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٣٩.

وإخال أن الشعر في بنائه العام، وإن أمكن تفسيره وفق مدخل رمزي أو نفسي أو اجتماعي، يظلّ بإبداعه يفلت من كل المقاييس الجاهزة محطماً كل ما تعورف عليه من قوانين محدودة، متجاوزا المألوف السائد، وكأنه يدعونا، باستمرار، إلى نظرة تكامليّة تستفيد من المناهج النقدية كلها ولاتلغيها. وهذا يتطلب منا أن ننظر إلى القصيدة على أنها بناء مفتوح، يفرض علينا أنماطه الجماليّة، وشروطه الإبداعيه، قبل أن نفترض بأن الرموز تشير إلى ما هو مفهوم ومتعارف عليه.

خامساً: المدخل الشكلي أو الجمالي:

ويطلق عليه بعض النقاد تسميات مختلفة، مثل: الجمالي، والنّصي، والانطولوجي، لأنه يدرس الأدب وكأنه بناء جمالي. وتعد الوحدة العضويّة من أبرز اهتمامات الناقد الجمالي أو الشكلي في تحليل الأدب، وفي تعليل الظاهرة الأدبية، فالكل هو الشمول المتناغم لجميع الأجزاء في العمل الأدبي[1].

وإذا كان الناقد الشكلي يختبر إجمال القصيدة ويدرسها دراسة جماليّة متعمقة، فإن ذلك لا يعني أنه يهمل المضمون، إنه يتغاضى عن الجوانب الاجتماعيّة والأخلاقيّة والتاريخيّة في العمل الفنّي، باعتبارها ليست ذات قيمة في معرفة الأهميّة الجماليّة العالية في التجربة. ولكنه يتمعن في عناصر القصيدة من حيث علاقاتها المتداخلة، مفترضاً أن المعنى يتكوّن من الشكل (الوزن، والصورة، والعرض، وغير ذلك)، ومن قضايا المحتوى (الواقع، والفكرة، وغير ذلك)[2].

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ص٨.

(٢) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ص ص١٩٥-١٩٨.

إن الناقد الشكلي ينكب على النص ذاته يستجليه ويسبر غوره، ولكنه لا يفصل بين الشكل والمضمون، في العمل الأدبي الناجح، ويرى أن الشكل هو المعنى، وأن العلاقة الشكلية في العمل الأدبي تتضمن المنطق، لكنها قد تفوقه[1].

-١-

أما إحسان عباس فمداخله إلى النقد الأدبي كثيرة: سعة اطلاعة في التراث النقدي القديم والنقد الحديث وذوقه المرهف، ووقوفه على الإطار الفلسفي النظري لمفهوم الوحدة العضوية. فهو يتبنّى اتجاه ريتشاردز وآمبسون وبروكس في أن القصيدة تركيب يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، وأن المعاني الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي وما هو غير منطقي. ويلتقي مع اتجاه مود بودكين وكنث بيرك وكارولاين سبيرجن في دراسة الصور والرموز والنماذج العليا والمبنى الباطني في القصيدة[2]. كل هذه الثقافات تلتقي عنده لتشكل إطاراً لمدخل جمالي يدرك من خلاله أن بناء أحسن القصائد هو بناء "تناقض"، و أن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع، وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتآزرة المتصارعة درجة من التوازن. لقد حدد إحسان عباس نوعين من الشكل، هما:

١- **الشكل العضوي:** ويتمّ هذا الشكل عندما تتوافر للعمل الفني قوانينه الذاتيّة ويمتزج المضمون والهيكل العام في وحدة عضويّة واحدة.

---

(١) فيرنون هول، موجز تاريخ النقد الأدبي، ص ص١٨٦-١٨٧.

(٢) إحسان عباس، فن الشعر ، ص ص١٧٧-١٨٢.

٢- **الشكل المجرّد:** وفيه يفقد الشاعر الالتفات إلى النّاحية الدّيناميّة في العمل الفنّي، ويقصد إلى المزاوجة بين المضمون وهيكل سبق تصميمه[1].

إن مثل هذا التصوّر الذي يرى القصيدة نبتة تحيا إلى أن يدركها عهد الذبول والفناء، هو الذي حدّد الإطار النظري للدراسة، وجعلها دراسة قائمة على أساس نظري فلسفي وجمالي متين، فالقصيدة ذات الوحدة العضويّة، عند هذا الناقد، ينبغي لها أن تنمو وتتطوّر من ذاتها، وليس بفعل خارجي عنها، فكأنها تبدأ بصورة واحدة ثمّ ما تلبث هذه الصّورة أن تنمو وتتطوّر كما تنمو الشجرة من خلال عملية التمثيل الكلوروفيلي، باعثة النّماء في كل غصن وفي كل ورقة وفي كل ثمرة، متساوياً وموزّعاً توزيعاً دقيقاً.

ويختار إحسان عبّاس، قَصْدَ توضيح فكرته عن النّمو العضوي، قصيدتين إحداهما لأبي القاسم الشابي، والأخرى للمتنبي. وسأقف على قصيدة الشابي، لأنها أدخل في هذا الفصل، بعنوان "النبي المجهول". وإذا كان الباحث اقتصر في عرض موضوعه على ما يوضح فكرته، فإني سأحذو حذوه فأقتصر على ما يوضح فكرتي.

تتكون القصيدة من ثلاثة مقاطع، هي:

١- **المقطع الأوّل:** ويبدأ من قول الشاعر:

أيها الشعب ليتني كنت حطّا　　　با فأهوي على الجذوع بفأسي

إلى قوله:

أنت لا تدرك الحقائق إن طا　　　فت حواليك دون حس وجس

(١) فن الشعر، ص١٦٩.

وهذا المقطع يشير إلى غضبة الشاعر وحنقه من الشعب الغبي الذي يكره النّور، ولا يدرك الحقائق إدراكاً تحليليّا. فهي صورة واحدة تدرجت في الثورة والعنف من حال الحطّاب الذي يستطيع أن يقتلع شجرة واحدة إلي حال الأعاصير التي تستطيع أن تقتلع شجراً كثيراً. وبين هذين درّج الشاعر مظاهر النعف تدريجاً ليس فيه اختلاف كثير، فنمو نفسيّة الشاعر بالعنف متفق مع نموّ صوره[1].

٢- **المقطع الثاني**: ويبدأ بقول الشاعر:

في صباح الحياة ضمّخت أكوا　　　　بي وأترعتها بخمرة نفسي

إلى قوله:

ثمّ ألبستني من الحزن ثوباً　　　　وبشوك الصّخور توّجت رأسي

وفي هذا المقطع يفيض الشاعر في شرح الأسباب التي جعلته ينقم على الشعب، وملخصها أن الشعب لم يعترف بعبقريّته الشعريّة التي رمز إليها بالكأس والأزاهير. وهنا لا بأس بهذه الوقفة في نموّ القصيدة.

٣- **المقطع الثالث:** ويبدأ من قول الشاعر:

ها أنا ذاهب إلى الغاب يا شعـ　　　　ـبي لأقضي الحياة وحدي بيأس

إلى قوله:

وتظلّ الفصول تمشي حوالـ　　　　ـيّ كما كنّ في غضارة أمس

وفي هذا المقطع يقرّر الشاعر أن ينسحب من الحياة ويعتزل النّاس، ويعود إلى الغاب مختاراً الموت بين أحضان الطبيعة، ليخط رمسه تحت الصّنوبر الحلو، وتشيعه الطيور، وتظلّ الفصول تمشي حواليه كما كنّ يمشين في غضارة الحياة.

---

(١) فن الشعر، ص ص١٥١-١٥٢.

وبذا استطاع الشابي أن يعبّر عن مأساته الذاتيّة تعبيراً دقيقاً مؤثراً، وأن يتدرّج بقصيدته إلى أن يصل بها إلى لحظة الفناء. وبهذا المقطع تنتهي القصيدة من ناحية الخلق الفنّي.

أما ما بعدها فقد جاء بعد اكتمال نمو القصيدة، فهو زائد عليها، إذ كان ينبغي للشاعر أن يسكت بعدما خط رمسه بين الصنوبر الحلو، أو كان عليه أن يخط رمسه، بل يحيا من جديد في مثله وأحلامه الشاعريّة[١].

وفي محاولة إحسان عبّاس أن يوفق في الرّمز بين الحطّاب الذي يريد أن يقتلع جذور الشعب، وبين الشاعر الذي يلجأ إلى الغاب، يرى أنّ الرّمز قائم على التناقض بين شجرة الإنسان وشجرة الغاب، تلك في عقوقها وهذه في حنوّها وسعة صدرها. وهذة الحقيقة تزيد فكرة نموّ القصيدة المفضي إلى الموت رسوخاً في أنفسنا[٢].

وفي دراسة ثانية لإحسان عبّاس بعنوان "بدر شاكر السيّاب" : دراسة في حياته وشعره"، يقف على "أنشودة المطر" ليؤكد أنّ ثمّة وحدة تحققها تلك القصيدة من خلال انبعاث الطّفولة التي تصل الماضي بالحاضر، وتصل الذات بالمجموع، والفرد بالمجتمع. فالحبيبة في فاتحة القصيدة هي الأم أو القرية أو العراق، أو هذه الثلاثة مجتمعة. والمطر هو الصفحة الخارجيّة من حقيقة الحياة لشاعر يحس الغربة عن الوطن الأم، ولذا فإنه على الرغم من المطر، إلاّ أن الشاعر يحس بالظمأ تماماً مثلما يحس العراق إثر المطر بالجوع[٣].

---

(١) إحسان عبّاس، فن الشعر، ص ص ٢٥١-٢٥٥.

(٢) فن الشعر، ص ٢٥٤.

(٣) بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره، ص ص ٢٠٩-٢١١.

وإذن فالصفحة الدّاخلية من حقيقة الحياة هي الظمأ والجوع والموت، ولكنّ الموت لا يخيف لأنه يلد الحياة[1].

لقد استطاع السيّاب -وفق تصّور إحسان عبّاس- أن يخلق وحدة كليّة بين الفتى والأم والطبيعة والبائسين من بني البشر، مثلما هي الوحدة الكليّة بين النّشيد المتصل في القصيدة وشخوصها وبين الأضداد الظاهريّة من حزن وابتسام وجوع وشبع وظمأ وري، لأنّ قوّة التحوّل لن تجعلها أضداداً إلى الأبد.

ويختم إحسان عبّاس حديثه عن قصيدة السيّاب مؤكداً مقولة كولردج في العاطفة السّائدة التي تصهر القصيدة محققة الوحدة، فيقول:

" وبالجملة صهر السيّاب ذاته وتجربته السّابقة وموقفه الإنسانيّ في "قصيدة" بعد أن طال به العهد وهو يجيل قلمه في ميدان التجريب والخطأ "[2].

-٢-

ويذهب النّويهي[3] إلى أنّ أهم مزية حققها الشكل الجديد أو الشعر الجديد هي تحقق الوحدة العضويّة، التي لم تتحقق في الشكل التقليدي. ويعترف النّويهي للشعر العربي القديم بوحدة حيويّة تنتج عنها وحدة فنيّة رائعة تؤلف بين عواطفها المتباينة، ولكنها دون الوحدة العضويّة.

---

(١) بدر شاكر السياب، ص ٢١٢.

(٢) بدر شاكر السيّاب، ص ٢١٣.

(٣) قضية الشعر الجديد، ص ١٠٨.

أما الشعراء الجدد فقد انتبهوا إلى وجوب تنمية الوحدة العضويّة بمفهومها الحديث. والمفهوم الحديث للوحدة العضويّة، عند النّويهي، لا يعني أن تقتصر القصيدة على تجربة واحدة أوعاطفة واحدة، لأن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعددّ التجارب والعواطف في قصيدته، ولكن المطلوب أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعدّدها إلى استجلاء وحدة في الوجود، أو في موقف النّفس البشريّة منه[1].

وفي ديوان "**الناس في بلادي**" لصلاح عبد الصّبور تجتمع صور كثيرة متعدّدة على استجلاء وحدة الحياة في مختلف نشاطها وتوّحد نظرة الشاعر إليها في قوله:

في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد

كل صباح أحتفي بعيدها السّعيد

ما زلت حيا! فرحتي! ما زلت والكلام والسباب والسعال

وشاطيء البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآل

والسحب ما تزال

تسحُّ، والمخاض يلجىء النّساء للوساد

ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت

لعبة العريس والعروس، والتبات والنبات

والورد في خد البنات

وعند شط النهر عاشقان سارحان

(١) قضية الشعر الجديد، ص ص١٠٨-١٠٩.

وقد استطاع الشاعر أن يمزج كل تلك الأصوات الطبيعيّة: من مجيء الفجر واستيقاظ الجسد والرّوح فيه، والبحار القاذفة، والسحب الهائلة، ومخاض النساء، وانسياب النهر، ولعب الأطفال الذين يلعبون لعبة الجنس ببراءة، والعاشقين الناضجين، من خلال تركيز عظيم وتنغيم كبير التنوع يتحد في النهاية في وحدة عضويّة حيّة، تجعل القاريء يحس وحدة الحياة برغم تنوّعها العظيم، وتقنعه فنيّاً، وإن لم يقتنع فلسفياً، بهذه الوحدة المختفية وراء جميع هذه المظاهر، فكل صورة يرسمها الشاعر هي جزء عضوي من هذه الوحدة الشاملة، فالشاعر يتخذ تعدّد الانفعالات بين صداقة النّاس في كلامهم الودي وتشاحنهم في سبابهم، وبين لهو الأطفال وألم النساء وسروح العاشقين، وتعدّد مظاهر الوجود نفسه بين لآلئ وأصداف، دلائل على نبض الحياة وتدفقها[1].

إنّ المفتاح إلى موقف الشاعر يكمن في البيت الأوّل، حيث إن الشاعر قضى ليلة مليئة بالهموم، فتملكه اليأس، ولكن ما لبث أن جاء الفجر فانتعشت بمجيئه روحه، وتجدّد أمله وأدرك أنه برغم كل همومه وآلامه ما زال حيّاً:

"مازلت حيّا! فرحتي!"

ومن هنا أخذ يتلمّس دلائل الأمل في نشاط الحياة واستمرارها وتجددها المتصل، فكل ما في الحياة من تشاحن ومرض وألم يدل على استمرار الحياة وصراعها ضد الفناء[2].

---

(1) قضية الشعر الجديد، ص ص١٠٩-١١٠.

(2) قضيّة الشعر الجديد، ص ١١٠.

وثمّة جانب آخر للوحدة العضويّة عند النويهي في حديثه عن اتحاد الشكل والمضمون حيث يتناول بالنقد محاولة للأستاذ عامر محمد بحيري[1] الذي عمد إلى أشعار لصلاح عبد الصّبور محاولاً إعادة صياغتها حتى تستقيم على أوزان الخليل بن أحمد وقوافيه. يرفض النّويهي هذه المحاولة باعتبار أنّ الشكل والمضمون شيء واحد وأن أيما تغيّر يطرأ على الشكل يؤثر حتماً على المضمون ونموّه، فيحدث خللا واضحاً في البناء الشعري. وبعد دراسة مستفيضة للقصيدة كما رتبها البحيري يخلص إلى القول:

إن البحيري صنع بشعر الشاعر شيئاً إدّا ومسخه مسخاً فظيعاً، وأثبت قصور النّظم التقليدي بما ارتكبه من حشو وإطناب وإيجاز مخل يشوّه الشكل ويفسد المضمون[2].

-٣-

ويصدر محمد غنيمي هلال في حديثه عن القصائد الحديثة وتحليلها عن فهم مفاده أنّ للوحدة العضويّة أثراً في الصّورة والأخيلة، بحيث تصير القصيدة كالبنيّة الحيّة، ولا تكون تقليديّة تتراكم على حسب ما تملي الذاكرة، ولا تستوحي من مظاهر خارجيّة لا تمت إلى التجربة الشعريّة بصلة، بل لا بد من تعاونها جمعياً لرسم الصّورة العامّة وتقديمها وفق منهج الشاعر في وصف شعوره[3].

---

(١) مجلة الثقافة، العدد ٣٤، ١٠/٣/١٩٦٤م.

(٢) قضية الشعر الجديد، ص ص١١١-١٢٥.

(٣) النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩٩.

ويفضل هلال أن يطلق اسم الوحدة العضويّة على وحدة القصيدة أكثر من أي اسم آخر، كالتصميم الهندسي مثلاً الذي نادى به محمد مندور، وذلك لأن لهذه التسمية أثراً عظيماً قيّماً في إدراك وحدة القصيدة بوصفها عملاً فنيّاً متآزر الأجزاء في بنيته، كما أن لها أثراً عظيماً في صياغة الشعر، وفي الصّور الأدبيّة في القصيدة[1].

ويرى هلال أنّ خير مثال على تلك الوحدة قصيدة الشاعر المهجري ميخائيل نعيمة التي يصوّر فيها حال الشرق العربي بعد الحرب العالميّة الأولى، وكيف ساقه الغرب إلى الحرب سوق القطيع، وتركه غارماً غير غانم. وعلى الرغم من أن القصيدة جاءت على شكل مقطوعات إلاّ أن الشاعر كان يتقدّم في التصوير العضوي الحي لتجربته، حتى ينتهي إلى خاتمة طبيعيّة لتصويره، حيث يقول:

أخي!! إن ضجّ بعد الحرب غربيٌّ بأعماله

وقدّس ذكر من ماتوا وعظّم بطش أبطاله

فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت لمن دانا

بل اركع صامتاً مثلي بقلب خاشع دامي

لنبكي حظ موتانا

أخي!! إن عاد بعد الحرب جنديّ لأوطانه

وألقى جسمه المنهوك في أحضان خلاّنه

فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلاّنا

---

(١) المصدر السابق، ص٤٠٨.

لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم

سوى أشباح موتانا

أخي قد تمّ ما لو لم نشأ نحن ما تمّا

وقد عمّ البلاء ولو أردنا نحن ما عمّا

فلا تندب فأذن الغير لا تصغي لشكوانا

بل اتبعني لنحفر خندقاً بالرّفش والمعول

نواري فيه موتانا

أخي من نحن؟ لا وطن ولا أهل ولا جار

إذا نمنا، إذا قمنا، ردانا الخزي والعار

لقد خمّت بنا الدّنيا كما خمّت بموتانا

فهات الرّفش واتبعني لنحفر خندقاً آخر

نواري فيه أحيانا

فالمتتبع لهذه القصيدة يرى أنّ المقطوعة الأولى تقوم على معارضة تصوير الغرب في سلطانه وقوته وبطولته بحال الشرقيّين التابعين، ثم تتدّرج القصيدة في تصوير هذه الحال البائسة، والإرادة السلبيّة، وتنتهي إلى تصوير الأحياء في لباس الخزي والعار، وأشرف منه لهم اللحد. وجاءت نهاية القصيدة نتيجة طبيعيّة لتسلسل الصّور التي ساقها الشاعر، ومنها تقدّمت القصيدة نحو النهاية في حركة نامية[١].

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٠٠.

ويفترض الباحث نوعاً من المرونة في وحدة القصيدة فيرى أنه لا ضرورة لإلزام كل جزء من القصيدة مكاناً لا يبارحه كما صنع العقاد، فإذا لم تكن القصيدة ذات عنصر قصصي فقد تبدو بعض معالم الوحدة العضويّة فيها غير ثابتة، ولكن المهم في مثل هذه الحالة ألاّ تتنافر الأجزاء، وأن تتعاون جميعها في إحداث المراد، وأن تتقدّم القصيدة في التصوير شيئاً فشيئاً في حركة نامية موحية، وذلك كله يتطلب التفكير العميق في بنية القصيدة بوصفها وحدة ذات أجزاء مترابطة[١].

-٤-

وفي الفصل الذي عقده كمال خير بك عن "بناء القصيدة الحديثة" تحدّث عن مفهوم القصيدة من "الشعر" إلى "العمل العضوي"، فوجد أنّ وحدة الموضوع في القصيدة بدأت مع الرّومانطيقيّين وشعراء المهجر الذين مكنتهم ثقافتهم من أن يجدوا في الشعر الغربي نماذج أكثر تعقيداً وأكثر تشجيعا[٢]. ولكنّه يجد أن هذه الوحدة ليست هي الدّعوة العضويّة المطلوبة للقصيدة، لأن بنية القصيدة الرّومانطيقيّة لا تعكس حركاتها الدّاخلية بوفاء، ولا تطوّرها، ولا ختامها[٣].

---

(١) النقد الأدبي الحديث، ص ٤٠٦.

(٢) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٥١.

أمّا الاتجاه نحو "التنظيم العضوي" لبنية القصيدة فقد بدأ يتجسّد أكثر فأكثر فيما يسميه الباحث "الانتاج الشعري المعاصر" أو "الأعمال الشعريّة الحديثة"[1]، التي أنتجتها الموجة الشعريّة الجديدة على أثر الطلاق القائم بين المضمون والشكل، والذي عدّ الشكل عنصراً مكوّناً للتجربة الشعريّة، وملمحاً من ملامح "الشخصيّة" الشاملة لهذا الكيان الفنّي الوليد الذي هو "القصيدة"[2].

ويفرّق الباحث، بين أربعة أبنية للقصيدة المعاصرة، هي:

١- القصيدة الأولية، أو "الخام".

٢- القصيدة "نصف - المبنيّة".

٣- القصيدة "الفوضويّة البنية".

٤- القصيدة المبنيّة، وهي قسمان:

أ- القصيدة البسيطة البناء. ب- القصيدة المعقدة البناء.

وإذا كنا معنيّين في دراستنا بالشكل الرابع أي "القصيدة المبنيّة" أكثر من الأشكال الثلاثة الأخرى فإنه لا مانع من إيراد تكثيف شديد للأبنية الثلاثة الأولى، لأننا لانستطيع فهم البناء الرابع إلاّ في ضوء معرفة الأبنية السابقة.

١- القصيدة الأولية أو "الخام":

وهي القصيدة التي تفتقر إلى النّظام "العضوي" مع التزامها بالبيت الحر، وهي تمثل بنية شديدة البساطة والاستواء في بنائها الشعري. وهذا الشكل لا يزال قائماً لدى شعراء منهم فدوى طوقان ومحيي الدّين فارس. ويمثل هذا النمط

---

(١) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ٣٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥١.

شهادة نموذجيّة على مواصلة البناء التقليدي، القائم على الاندفاعات الشعريّة غير المبنيّة. وبذا يظل خارج المفهوم الحديث للقصيدة، الذي يرى فيها كيانا عضويّا متميزاً وتطوريّا[1].

٢- القصيدة "نصف -المبنيّة":

ويعني بها القصيدة ذات البناء الجزئي، التي يرتكز فيها الجهد على جانب من العمل دون أن يشمل كامل القصيدة. وفي هذا النمط تتجلّى رواسب من المفهوم التقليدي للقصيدة، الذي يقوم، من جهة، بالتمييز بين الشكل والمضمون الشعريّين، ومن جهة ثانية، يخلع على كل هذين العنصرين المكوّنين للنص الشعري وظيفة فنيّة محضة، أو دوراً اجتماعياً سياسياً. وفي هذا النمط تبرز نازك الملائكة التي تهتم بتطوير أساس القصيدة "المعنوي" ليتجاوب مع استواء تقنياتها الشكليّة وانتظامها[2].

٣- القصيدة الفوضوية البنية:

وتأتي هذه القصيدة نتيجة تنظيم واع لوحدة القصيدة، وكيفيّة وجودها، تلك الكيفيّة التي تتميّز بصفة الفوضويّة، أو هي "فوضى مفكر فيها ومنظمة تنظيماً" في إطار مجدّد، وفي كيان عضوي مغلق يقال له القصيدة. إن الفوضويّة ليست حالة وإنّما هي تصّور ومفهوم، وبهذا تفترق عن النمط الأوّل. فالطابع العنفي والهدمي في القصيدة المدعوة بالفوضويّة لايخفي ما تنطوي عليه من إعادة

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٦٢.

(٢) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٦٢.

بناء وتنظيم. ويمثل هذا النمط البنائي عبد الوهاب البيّاتي في مجموعته "أباريق مهشمة". كما يمكن اعتبار كل من محمد الماغوط وتوفيق صايغ، وأنسي الحاج - على تفاوت فيما بينهم- يمثلون هذا الشكل أو النمط.

وقد جاء هذا الشكل ردّاً احتجاجياً أكثر حداثة على الشكل المنظم المتجانس الشديد الصّرامة لما تتمّ دعوته، أحياناً، بالشعر المعاصر. إن روّاد هذه "القصيدة الصّرخة" ينتمون، سواء في رؤياهم الثقافيّة والفنيّة، أم في مواقفهم من العالم والإنسان والفن، إلى هذا "الجيل الغاضب" في الأدب العالمي[1].

٤- القصيدة المبنيّة:

وهي القصيدة ذات الوحدة العضويّة والبناء الملتحم الذي ينزع نحوه مجمل الإنتاج الشعري للموجة الجديدة. وتتخذ هذه القصيدة ذات البناء الملتحم عدة أشكال شعريّة يمكن تصنيفها في فئتين اثنتين:

أ- القصيدة البسيطة البناء:

وفي هذا النمط من البناء الشعري يتحقق واحد من أهم المبادئ الأساسيّة لمفهوم القصيدة الحديثة، مبدأ الوحدة العضويّة لعناصرها المكوّنة. فاللغة، والصّورة والإيقاع... وسواها، حاضرة هنا لتشارك كل منها في تهيئة هذا "الكل" التآلفي الحي، وهذا "الكيان" الشعري المتكامل[2].

---

(١) كمال خير بك، المصدر السابق، ص ص ٣٦٣-٣٦٦.

(٢) كمال خير بك، المصدر السابق، ص ص٣٦٧.

ويظهر أن النسيج البنائي لهذا الكيان العضوي يمتاز ببساطة نسبيّة، كما لو أننا كنا بإزاء كيان وحيد الخليّة، أو نهر لا يتمتع، مع استجابتة لقوانين الولادة والتطوّر والاكتمال، إلاّ بحركة ذات اتجاه واحد[1]. ومن نماذج هذه القصيدة "**القصيدة -النهر**" ليوسف الخال، و "**القصيدة -الجدول**" لشوقي أبي شقرا، و"**القصيدة- الموجة**" أو "**القصيدة -الومضة**" لأدونيس"[2].

ب- القصيدة المعقدة البناء:

ويطلق عليها الباحث اسم "**القصيدة العملاقة**"، لأنها تحقق مفهوم "العمل العضوي الكامل" الذي تتطوّر عناصره في سياق معقد الحركة والعلاقات، إذ تقدم لنا هذه البنية صورة "كيان" متعدّد الخلايا يتميّز بوحدة محوره حول مركز جاذبيّة محدّد، "فالتشابك الفكري والتعبيري يترافق عموماً بنسق من التمفصلات الرّمزية والإيقاعية المتقاربة، بغية حماية العمل من الشطط المفرط، وضمان التحام معيّن بفحواه الدّلاليّة والانطباعيّة"[3].

ويبزغ في هذه القصيدة صورة -أُمّ (صورة أساسيّة) كصورة المطر أو النهّر أو الصّلب، تهيمن على الصور كلها وتحتويها عضويّا، هي والرّموز الثانويّة على مدى التطوّر البنائي للقصيدة.

---

(1) المصدر السابق، ص ٣٦٧.

(2) المصدر السابق، ص ص٣٦٧.

(3) كمال خير بك، المصدر السابق، ص ٣٦٨.

وبالإضافة إلى القصيدة العملاقة " السيّابيّة " ، فإنّ خير من يمثل هذا البناء البنية " الدائرية " أدونيس ، وبخاصّة في قصيدتيه " نوح الجديد " ، و " البعث والرماد " . والذي يميز بناء القصيدة لديه ذلك التنوع المتعاظم دائماً لبنية القصيدة ، الذي يجعل منه ، دونما جدل ، المعماريّ الأكبر للشعر العربي المعاصر[١] .

ولعلّ هذين الشاعرين : السيّاب وأدونيس ، هما خير من يمثل القصيدة المعقدة البناء على تفاوت فيما بينهما . ففي " حين تقدم قصيدة السيّاب " المكتملة " بنية دائرية مغلقة ، تتجه قصيدة أدونيس نحو " الشموليّة المنفتحة " للبناء " الأوقيانوسي " ، الذي نرى ما يماثله عند سان جون بيرس ، حيث نجد البناء السمفوني ، بدلاً من أن تقنّى حركاته ، يتبع التيارات الغنائية والثقافيّة للرؤيا الشعريّة[٢] .

وقد كانت بدايات هذا النمط من البناء الشعري في قصيدتي أدونيس " مرثية الأيّام الحاضرة " و " مرثية القرن الأوّل "[٣] ، وقد بلغ شكله الناضج في " كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النّهار والليل " . وقد أظهر أدونيس في قصائده الثلاث المتضمنة في هذا الكتاب : " الصقر " و " تحولات العاشق " و " أقاليم النّهار والليل " بعدا جديداً للبناء الفنّي ، يمكن دعوته ببعد " الخيال الحر المنظم " .

---

(١) المصدر السابق ، ص ص ٣٦٨-٣٦٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ص ٣٦٩ .

(٣) من " أغاني مهيار الدّمشقي " ، ص ص ٢٤٠-٢٥٤ .

مصادر الكتاب ومراجعه

أولاً- القديمة.

ثانياً- الحديثة.

ثالثاً- المترجمة.

رابعاً- الأجنبية.

أولاً: القديمة

١. الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر (-٣٧٠هـ).

الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٢م.

٢. ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد (-٦٣٧هـ).

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، الباب الحلبي، ١٩٣٩م.

٣. ابن خلدون، عبد الرحمن (٨٠٨هـ)،

المقدمة، تحقيق عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ١٩٦٢م.

٤. ابن رشيق القيرواني أبو الحسن بن رشيق (-٤٦٣هـ)،

العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وشرح مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨١.

٥. ابن سلام الجمحي (-٢٣٢هـ)،

طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، ١٩٥٢م.

٦. ابن سنان الخفاجي الأمير عبد الله بن محمد بن سعيد (-٤٦٦هـ)،

سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨١م.

٧. ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد (-٣٢٢هـ)،

عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢م.

٨. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (-٢٧٦هـ)،

الشعر والشعراء، حققه وضبط نصه مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية ط١، ١٩٨١.

٩ . الأصفهاني أبو الفرج، علي بن الحسين بن محمد الأموي (-٣٥٦هـ)، **الأغاني**، طبعة دار الثقافة، ١٩٦٠م.

١٠ . الثعالبي أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل (-٤٢٩هـ)، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بالقاهرة، ط٢، ١٩٥٦م.

١١ . ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى (-٢٩١هـ)، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التواب، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦م.

١٢ . الجاحظ أبو عمرو بن بحر (٢٥٥هـ)، **البيان والتبيين**، دار الفكر للجميع، ١٩٦٨م.

١٣ . الجرجاني عبد القاهر (-٤٧١هـ)، **أسرار البلاغة**، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط٢، ١٩٧٦م.

١٤ . الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، وقف على تصحيحه وطبعه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، ١٩٧٨م.

١٥ . الجرجاني، علي بن عبد العزيز (-٣٩٢هـ)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، شركة دار طباعة الكتب العربية، ط٢، ١٩٥١م.

١٦ . الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر (-٣٨٨هـ)، **حلية المحاضرة**، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م.

١٧ . حازم القرطاجنّي أبو الحسن حازم (-٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ١٩٨١م.

١٨ . الخطيب البغدادي أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت (-٤٦٣هـ)،

تاريخ بغداد، القاهرة، مطبعة السعادة، ١٩٣١م.

١٩ . الصولي أبو بكر محمد بن يحيى (-٣٣٥هـ)،

أخبار أبي تمام، تحقيق خليل شاكر ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، بيروت، ب.ت.

٢٠ . العسكري أبو أحمد الحسن بن عبدالله (-٣٨٢هـ)،

المصون في الأدب، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٠م.

٢١ . العسكري أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل (-٣٩٥هـ)،

كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨١م.

٢٢ . قدامة بن جعفر أبو الفرج (-٣٣٧هـ)،

نقد الشعر، تحقيق وتقديم محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٧٨م.

٢٣ . المرزباني محمد بن عمران (-٣٨٤هـ)،

الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، ط١، نهضة مصر، ١٩٦٥م.

٢٤ . المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد (٤٢١هـ)،

شرح ديوان الحماسة، شرح أحمد أمين ومحمد عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٧م.

ثانياً: الحديثة:

٢٥. إبراهيم أنيس، **دلالة الألفاظ**، الآنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٦م.

٢٦. إبراهيم السعافين، **مدرسة الإحياء والتراث**، دار الأندلس، ط١، ١٩٨١م.

٢٧. إبراهيم عبد القادر المازني، **حصاد الهشيم**، المطبعة العصرية بمصر، ط٧، ١٩٦١م. ط١، ١٩٢٥م.

٢٨. المازني، **الشعر: غاياته ووسائطه**، نص كتاب المازني مع دراسة وتحليل بقلم مدحت الجيّار، القاهرة، دار الصحوة للنشر، ١٩٨٦م.

٢٩. المازني، **شعر حافظ** مطبعة البوسفور، ط١، ١٩١٥م.

٣٠. إبراهيم علي أبو الخشب، **في محيط النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.

٣١. إحسان عباس، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، بيروت، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٢م.

٣٢. إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، بيروت، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٨م.

٣٣. إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، **الشعر العربي في المهجر**، بيروت، دار صادر، ١٩٦٧م.

٣٤. إحسان عباس، **فن الشعر**، بيروت، دار الثقافة، ط٢، ١٩٥٩م، ط١، ١٩٥٥م.

٣٥. أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، القاهرة، دار النهضة بمصر للطبع والنشر، ١٩٧٩م.

٣٦. أحمد أمين، **النقد الأدبي**، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٤، ١٩٦٧م.

٣٧. أحمد زكي أبو شادي، **الشفق الباكي**، المطبعة السافية بمصر، ١٩٢٦م.

٣٨. أحمد زكي أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، القاهرة، إدارة مطبعة الظاهرية، ١٣٢٦هـ.

٣٩. أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٧٣م.

٤٠. أحمد كمال زكي، **الأساطير: دراسة حضارية مقارنة**، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٥م.

٤١. أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته**، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨١م.

٤٢. أحمد مطلوب، **النقد الأدبي في العراق**، القاهرة، ١٩٦٨م.

٤٣. أدونيس (علي أحمد سعيد)، **الأدب العربي المعاصر**، أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول، منشورات أضواء، ١٩٦١م.

٤٤. أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٧٩م.

٤٥. إسماعيل الصيفي، **بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث**، الكويت، دار القلم، ١٩٧٤م.

٤٦. إلياس قنصل، **أصنام الأدب**، بيونس آيريس، مجلة المناهل، ١٩٣٩م.

٤٧. أنس داود، **التجديد في شعر المهجر**، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.

٤٨. أنس داود، **الرؤية الداخلية للنص الشعري** : محاولة في تأصيل منهج، القاهرة مكتبة عين شمس، ١٩٧٥م.

٤٩. أنور الجندي، **المعارك الأدبية**، القاهرة، مطبعة الرسالة، ب. ت

٥٠. بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، مكتبة الآنجلو المصرية، ط٢، ١٩٧٠م.

٥١. بدوي، طبانة، **قضايا النقد الأدبي**، مكتبة الآنجلو المصرية، ١٩٧٢م.

٥٢. بسام قطوس، **المنهج النفسي عند النقاد المصريين المعاصرين**، مخطوط رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الأردنية بإشراف الأستاذ الدكتور محمود السمرة، ١٩٨٤م.

٥٣. جابر عصفور، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨م.

٥٤. جلال العشري، **ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

٥٥. جودت فخر الدين، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري**، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٤م.

٥٦. حسام الخطيب، **محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية**، دمشق، مطبعة طربين، ١٩٧٥م.

٥٧. حسين عطوان، **مقالات في الشعر ونقده**، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٨٧م.

٥٨. حسين المرصفي، **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية**، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز من القاهرة المحروسة، ط١، ١٢٩٢هـ.

٥٩. حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، بيروت، مكتبة المعارف، ١٩٧٢م.

٦٠. حفني محمد شرف، **النقد الأدبي عند العرب: أصوله، قضاياه، تاريخه**، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، ١٩٧٠م.

٦١. حلمي مرزوق، **تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين**، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٣م.

٦٢. حنا عبود، **المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨م.

٦٣ . حياة جاسم، **وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي**، بغداد، ١٩٧٢م.

٦٤ . خلدون الشمعة، **الشمس والعنقاء: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق**، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٤م.

٦٥ . خلدون الشمعة، **المنهج والمصطلح: مداخل إلى أدب الحداثة**، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٩م.

٦٦ . خلدون الشمعة، **النقد والحرية**، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٧م

٦٧ . درويش الجندي، **نظرية عبد القاهر في النُّظم**، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٠م.

٦٨ . رئيف خوري، **الأدب المسؤول**، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٦٨م.

٦٩ . رشاد رشدي، **الدراما من ارسطو إلى الآن**، مكتبة الآنجلو المصرية، ١٩٦٨م.

٧٠ . روز غريّب، **النقد الجمالي واثره في النقد العربي**، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٨٣م.

٧١ . ريمون طحان ودينز طحان، **مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٨٤م.

٧٢ . زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، دار مصر للطباعة، ١٩٧٧م.

٧٣ . زكي كتانة، **المجموعة الكاملة لأعمال عبد الرحمن شكري النثرية**، دار مكتبة النجاح الحديثة، ط١، ١٩٨١م.

٧٤ . زكي نجيب محمود، **قشور ولباب**، بيروت، دار الشروق، ١٩٨١م.

٧٥ . سامح كريم، **العقاد في معاركه الأدبية**، بيروت، دار القلم، ط١، ١٩٨٠م.

٧٦ . سامي منير، **ملامح وحدة القصيددة في الشعر العربي بين القديم والحديث**، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٩م.

٧٧ . السعيد الورقي، **لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٤م.

٧٨ . الشابي (أبو القاسم)، **الخيال الشعري عند العرب**، تونس، الدار التونسية للنشر، ط٢، ١٩٨٣م.

٧٩ . شكر الله الجر، **المنقار الأحمر**، ب. م. ب. ت.

٨٠ . شكري عياد، **كتاب ارسطو طاليس في الشعر**، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه شكري محمد عيّاد، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧م.

٨١ . شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٥م.

٨٢ . شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، دار الطباعة بمصر، ط٢، ١٩٦٢م.

٨٣ . صالح جودت، **إبراهيم ناجي**، حياته وشعره، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧م.

٨٤ . صلاح عبد الصبور، **علي محمود طه: قصائد اختارها وقدم لها**، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٧٨م.

٨٥ . صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩م.

٨٦ . طه حسين، **حافظ وشوقي**، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٢٣م.

٨٧ . طه حسين، **حديث الأربعاء**، دار المعارف بمصر، ط١٢، ١٩٧٦م.

٨٨ . طه حسين، **خصام ونقد**، بيروت، دار العلم للملايين، ط٨، ١٩٧٨م.

٨٩ . طه حسين، **في الأدب الجاهلي**، القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ١٩٧٧م.

٩٠ . طه حسين، **من حديث الشعر والنثر**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م.

٩١ . طه وادي، **جماليات القصيدة العربية**، دار المعارف بمصر، ١٩٨١م.

٩٢ . العقاد، **ابن الرومي، حياته من شعره**، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٧، ١٩٦٨م.

٩٣ . العقاد، **بعد الأعاصير**، بيروت، دار العودة، ١٩٨٢م.

٩٤ . العقاد، **دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**، بيروت، منشورات المكتبة العصرية، ب.ت.

٩٥ . العقاد، (بالاشتراك مع المازني)، **الديوان في الأدب والنقد**، القاهرة، دار الشعب، ط٢، ١٩٢١م.

٩٦ . العقاد، **ساعات بين الكتب**، القاهرة، مطبعة السعادة، ط٣، ١٩٥٠م.

٩٧ . العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

٩٨ . العقاد، **الفصول**، القاهرة، ١٩٢١م.

٩٩ . العقاد، **مراجعات في الآداب والفنون**، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٦م.

١٠٠ . العقاد، **مطالعات في الكتب والحياة**، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٦٦.

١٠١ . العقاد، **وهج الظهيرة**، بيروت، دار العودة، ١٩٨٢م.

١٠٢ . عبد الحي دياب، **التراث النقدي قبل مدرسة الجيل**، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٨م.

١٠٣ . عبد الحي دياب، **عباس العقاد ناقداً**، القاهرة، الدار العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٥م.

١٠٤ . عبد الحي دياب، **فصول في النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥م.

١٠٥ . عبد الرؤوف برجاوي، **فصول في علم الجمال**، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨١م.

١٠٦ . عبد الرحمن بدوي ، **إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين**، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه ، دا المعارف بمصر ، ١٩٦٢م .

١٠٧ . عبد الرحمن عثمان ، **معالم النقد الأدبي**، مطبعة المدني ، ١٩٦٨م .

١٠٨ . عبد الرحمن ياغي ، **في النقد النظري عمان** ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤م .

١٠٩ . عبد الرحمن ياغي ، **مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث** ، عمان ، دائرة الثقافة والفنون ، ١٩٧٦م .

١١٠ . عبد العزيز الدسوقي ، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث** ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧١م .

١١١ . عبد العزيز المقالح ، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨١م .

١١٢ . عبد العزيز المقالح ، **من البيت إلى القصيدة، دراسة في شعر اليمن الحديث** ، بيروت ، دار الآداب ، ط١ ، ١٩٨٣م .

١١٣ . عبد الغفار مكاوي ، **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢م .

١١٤ . عبد القادر القط ، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، مكتبة الشباب ، ١٩٧٨م .

١١٥ . عبد القادر القط ، **مفهوم الشعر عند العرب كما يصوره كتاب الموزانة للآمدي**، ترجمه من الإنكليزية عبد القادر القط ، دار المعارف ، ١٩٨٢م .

١١٦ . عبد الواحد لؤلؤة ، **الأرض اليباب الشاعر والقصيدة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٨٠م .

١١٧ . عبد الواحد لؤلؤة ، **البحث عن معنى** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٣م .

١١٨ . عبد الوهاب المسيري و محمد علي زيد، **مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩م.

١١٩ . عز الدين الأمين، **مسائل في النقد**، القاهرة، ١٩٦٤م.

١٢٠ . عز الدين إسماعيل، **الادب وفنونه**، دار الفكر العربي، ط٧، ١٩٧٨م.

١٢١ . عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة**، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٨م.

١٢٢ . عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ١٩٦٣م.

١٢٣ . عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، القاهرة، مطبعة دار الكاتب العربي، ١٩٦٥م.

١٢٤ . علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها**، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٠م.

١٢٥ . علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الكويت**، مكتبة دار العروبة، ١٩٨١م.

١٢٦ . عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٧٢م.

١٢٧ . عمر الدسوقي، **المسرحيّة نشاتها وتاريخها واصولها**، القاهرة، مطبعة الرسالة، ط٤، ١٩٦٦م.

١٢٨ . عناد غزوان، **مكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب**، النجف، مطبعة النعمان، ١٩٦٧م.

١٢٩ . غالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين؟** دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.

١٣٠ . فائق متى إسحق، **مذاهب النقد ونظرياته في إنجلترا**، بإشراف رشاد رشدي، مكتبة الآنجلو المصرية، ب. ت.

١٣١ . فاضل تامر، **معالم جديدة في ادبنا المعاصر**، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٥م.

١٣٢ . كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلّي، دراسات بنيوية في الشعر**، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٩م.

١٣٣ . كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٦م.

١٣٤ . كوثر عبد السلام البحيري، **الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي**، مع دراسة مقارنة بين الأدب العربي والغربي، مكتبة الآنجلو المصرية، ط١، ١٩٧٩م.

١٣٥ . لطفي عبد البديع، **التكامل في القصيدة العربية**. انظر: عبدالرحمن بدوي.

١٣٦ . مجموعة من المؤلفين: **دراسات في الأدب الأمريكي، قسم النقد**، لويس عوض، القاهرة، مطبعة مصر، ب.ت.

١٣٧ . محمد بركات حمدي أبوعلي، **نظرات وآراء في اللغة العربية وآدابها**، عمان، مكتبة الرسالة، ١٩٧٦.

١٣٩ . محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية**، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٩م.

١٤٠ . محمد خير شيخ موسى، **فصول في النقد العربي وقضاياه**، الدار البيضاء ودار الثقافة، ط١، ١٩٨٤م.

١٤١ . محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري**، دار المعارف، ب.ت.

١٤٢ . محمد زغلول سلام، **النقد الأدبي الحديث: أصوله قضاياه مناهجه**، الآنجلو المصرية، ب.ت.

١٤٣ . محمد زكي العشماوي، **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٠م.

١٤٤ . محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، بيروت، دار النهضة، ١٩٧٩م.

١٤٥ . محمد السعدي فرهود، **مراجعات في النقد الأدبي**، القاهرة، ١٩٧٢م.

١٤٦ . محمد صبري السربوني، **خليل مطران اروع ما كتب**، مطبعة دار الكتب، ١٩٦٠م.

١٤٧ . محمد الطاهر ابن عاشور، **شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام**، ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٧٨م.

١٤٨ . محمد طاهر درويش، **في النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار المعارف، ١٩٧٩م.

١٤٩ . محمد عبد المنعم خفاجي، **البناء الفني للقصيدة العربية**، مكتبة القاهرة، ط١، ب.ت.

١٥٠ . محمد عبد المنعم خفاجي، **دراسات في النقد الحديث ومذاهبه**، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٧٥م.

١٥١ . محمد عبد المنعم خفاجي، **وحدة القصيدة في الشعر العربي**، القاهرة، المطبعة المنيرية بالأزهر، ١٩٥٢م.

١٥٢ . محمدعلي أبو ريان، **فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة**، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦م.

١٥٣ . محمد علي هدية، **الصورة في شعر الديوانيّين بين النظرية والتطبيق**، المطبعة الفنية، ط١، ١٩٨٤م.

١٥٤ . محمد غنيمي هلال، **المدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، مكتبة الآنجلو المصرية، ١٩٥٨م.

١٥٥ . محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٣م.

١٥٦ . محمد مصايف، **جماعة الديوان في النقد:** دراسة جامعية في مفهوم النقد والشعر عند شكري والعقاد والمازني، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م.

١٥٧ . محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨١م.

١٥٨ . محمد مصطفى بدوي، **دراسات في الشعر والمسرح**، دار المعرفة، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م.

١٥٩ . محمد مصطفى بدوي، **كولردج**، دار المعارف بمصر، ب. ت.

١٦٠ . محمد محمد عناني، **النقد التحليلي**، القاهرة، دار الجيل للطباعة، ب. ت.

١٦١ . محمد مندور، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، ب. ت.

١٦٢ . مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، القاهرة، دار النهضة للطباعة والنشر بمصر، ١٩٥٥م.

١٦٣ . مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، القاهرة، ١٩٤٩م.

١٦٤ . مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ب. ت.

١٦٥ . محمد نايل، **اتجاهات وآراء في النقد الحديث**، القاهرة، مطبعة العاصمة، ١٩٦٥م.

١٦٦ . محمد النويهي، **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ب. ت.

١٦٧ . محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م.

١٦٨ . محمد النويهي، **نفسية أبي نواس**، القاهرة، ١٩٥٣م.

١٦٩ . محمود أمين العالم، **الثقافة والثورة**، مقالات في النقد، دار الآداب، ط١، ١٩٧٠م.

١٧٠ . محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، **في الثقافة المصرية**، القاهرة، دار الفكر الجديد، ١٩٥٥م.

١٧١ . محمود الربيعي ، **حاضر النقد الأدبي**، دار المعارف بمصر ، ط١ ، ١٩٧٥م.

١٧٢ . الربيعي ، **في نقد الشعر**، دار المعارف بمصر ، ط٣، ١٩٧٥م.

١٧٣ . محمود السمرة، **في النقد الأدبي**، الدار المتحدة للنشر ، ط١ ، ١٩٧٤م.

١٧٤ . السمرة، **القاضي الجرجاني الأديب الناقد**، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٦٦م.

١٧٥ . محمود العبطة ، **بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق**، بغداد، ١٩٦٥م.

١٧٦ . مختار الوكيل، **رواد الشعر الحديث**، القاهرة، ١٩٣٤م.

١٧٧ . مخيمر صالح ، **رثاء الأبناء في الشعر العربي**، الزرقاء، مكتبة المنارة، ب. ت.

١٧٨ . مصطفى السحرتي ، **الشعر العربي المعاصر على ضوء النقد الحديث**، مطبعة المقتطف والمقطم، ١٩٤٨م.

١٧٩ . السحرتي، **النقد الأدبي من خلال تجاربي**، القاهرة مطبعة لجنة البيان العربي، ١٩٦٢م.

١٨٠ . مصطفى ناصف ، **دراسة الأدب العربي**، دار الأندلس، ط٢ ، ١٩٨١م.

١٨١ . ناصف ، **الصورة الأدبية**، مكتبة دار مصر للطباعة ، ١٩٥٨م.

١٨٢ . ناصف ، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٧٩م.

١٨٣ . ناصف ، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م.

١٨٤ . منح خوري، **الشعر بين نقاد ثلاثة**، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٧م.

١٨٥ . منيف موسى ، **نظرية الشعر**، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط١ ، ١٩٨٤م.

١٨٦ . ميخائيل نعيمة، **الغربال**، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ط٦، ١٩٦٠م.

١٨٧ . ميشال جحا، **خليل مطران، باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث**، بيروت، دارالمسيرة، ط١، ١٩٨١.

١٨٨ . ميشال عاصي، **مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ**، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٤م.

١٨٩ . نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٧٤م.

١٩٠ . نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، عمان، مكتبة الأقصى، ط٢، ١٩٨٢م.

١٩١ . نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث** : دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، عمان مكتبة الأقصى، ط١، ١٩٧٩م.

١٩٢ . نصرت عبد الرحمن، **الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي**، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥م.

١٩٣ . نعيم اليافي، **تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ب. ت.

١٩٤ . نقولا يوسف، **ديوان عبد الرحمن شكري**، توزيع منشأة المعارف بالاسكندرية، ١٩٦٠م.

١٩٥ . نوري حمودي القيسي، **وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية**، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٧٤م.

١٩٦ . هاشم ياغي، **النقد الأدبي الحديث في لبنان: الحركة النقدية حتى نهاية الحرب العالمية الأولى**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.

١٩٧ . يسرى محمد سلامة، **جماعة الديوان: شكري، المازني، العقاد**، الإسكندرية مؤسسة الثقافة الجامعية، ١٩٧٧م.

١٩٨ . يوسف بكّار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، بيروت، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٣م. .

١٩٩ . بكّار، **قضايا في النقد والشعر**، بيروت، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٤م.

ثالثاً: المترجمة:

٢٠٠ . آبروكرومبي، لاسل، **قواعد النقد الأدبي**، ترجمة محمد عوض محمد، العراق، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م.

٢٠١ . أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣.

٢٠٢ . آرنولد، ماثيو، **مقالات في النقد**، ترجمة وتقديم علي جمال الدين عزت، مراجعة لويس مرقص، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة، ١٩٦٦م.

٢٠٣ . أفلاطون، **فايدروس أو عن الجمال**، ترجمة أميرة حلمي مطر، دارالمعارف بمصر، ١٩٦٩م.

٢٠٤ . إليوت، ت. س، **مقالات في النقد الأدبي**، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الآنجلو المصرية، ب. ت.

٢٠٥ . أوكونور، وليم فان، **النقد الأدبي العربي**، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، بيروت، دار صادر، ١٩٦٠م.

٢٠٦ . بورا، س. م، **التجربة الخلاقة**، ترجمة سلافة حجاوي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

٢٠٧ . بوريس، ايخنباوم وآخرون، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، ب. ت.

٢٠٨ . درو، إليزابيث، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، منشورات مكتبة ميمنة، ١٩٦١م.

٢٠٩ . ديتش، ديفيد، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٩٦٧م.

٢١٠ . دي لويس، سيسل، **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد الجنابي مالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م.

٢١١ . روزنتال، م . ل، **شعراء المدرسة الحديثة**، ترجمة جميل الحسني، مراجعة موسى خوري، بيروت، المكتبة الأهلية، ١٩٦٣م.

٢١٢ . ريتشاردز، آ . أ . ، **مبادىء النقد الأدبي**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، القاهرة المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٣م.

٢١٣ . سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، القاهرة، مؤسسة فرانكلين، ب . ت .

٢١٤ . سكوت، ويلبر، **خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: مقالات معاصرة في النقد**، ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان وجعفر صادق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١م.

٢١٥ . غاستر، جون، وإدوارد كون، **قاموس المسرح: مختارات من قاموس المسرح العالمي**، ترجمها وقدم لها مؤنس الرزاز وراجعها رشاد بيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٢م.

٢١٦ . فيليب، فان تيغم، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، ١٩٦٧م.

٢١٧ . فينو غرادوف، اي، اي، **مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي**، ترجمة هشام الدجاني، ب . ت .

٢١٨ . كروتشه، بندتو، **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة سامي الدروبي، دمشق، مطبعة دار الأوابد، ط٢، ١٩٦٤م.

٢١٩ . كولردج، **النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م.

٢٢٠ . ليبين ، فاليري ، **مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة** ، بيروت ، دار الفارابي ، ط١ ، ١٩٨١م .

٢٢١ . ماثيسن ، ف ، أ . ، **ت.س، إليوت** ، ترجمة إحسان عباس ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٥ .

٢٢٢ . مارك شورو وآخرون ، **أسس النقد الأدبي الحديث** ، ترجمة هيفاء هاشم ، دمشق ، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، ١٩٦٦م .

٢٢٣ . ماركوز ، هربرت ، **النقد الجمالي** ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ، ط١ ، ١٩٧٩م .

٢٢٤ . مكليش ، أرشيبالد ، **الشعر والتجربة** ، ترجمة سلمى الخضرا الجيوسي ، مراجعة توفيق صايغ ، بيروت ، نيويورك ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٣م .

٢٢٥ . نيكلسون ، آر نولد ، **تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الإسلام** ، ترجمة صفاء خلوصي ، بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٧٠م .

٢٢٦ . هاملتون ، روستريفور ، **الشعر والتامل** ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مراجعة سهير القلماوي ، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٣م .

٢٢٧ . هايمن ، ستانلي ، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت دار الثقافة ، ١٩٦٠م .

٢٢٨ . هوارس ، **فن الشعر** ، ترجمة لويس عوض ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٧م . والهيئة المصرية العامة ، ط٢ ، ١٩٧٠م .

٢٢٩ . وردزورث ، وليم ، **مقدمة ديوان الحكايات الغنائية "الشعر والفاظه"** ، ترجمة زكي نجيب محمود في كتابه " قشور ولباب " ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٧م . وبيروت ، دار الشروق ، ١٩٨١م .

٢٣٠ . ويليك ، رينيه ، وأوستن ، وارين ، **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، ط١ ، ١٩٨١م .

٢٣١ . ويليك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، ١٩٨٧م .

٢٣٢ . ويمزات، ويليام، وبروكس، كلينث، **النقد الأدبي**، ترجمة حسام الخطيب، ومحيي الدين صبحي، دمشق، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٥م .

رابعاً: الأجنبية

Abrams, M.H, and others, **The Norton Anthology of English Literature,** N.Y, 1979.

AZ- zubaidi. A.M.K, "The Diwan School", **Journal of Arabic Literature**, I: 1970.

Badawi, M.M, **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry**, London N.Y, 1975.

Eliot. T.S, **Selected Essays**, 14th ed, Harcourt Brace and World, N.Y, 1964.

Enright, D.J and E. Chickera, **English Critical Texts: 16th Century to 20th Century**. London: Oxford University Press, 1975.

Ismail, Inad, G. **The Arabic Qasida, It's Origin, Characteristics and Development to the End of Umayyad Period**, Al- Zahra press, Baghdad- Iraq, 1978.

Jung, C.G, **Modern Man In Search of A Soul**, London, Kegan Paul, 1941.

Khouri, A. Monnah, **Poetry And The Making of Modern Egypt**, Leiden, E.J Brill, 1971.

Murray, Gilbert, **The Classical Tradition in Poetry**, N.Y, 1952.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Perminger, Frank J. Warnke and O.B Hardisn, Princeton University press, 1966.

Richards, I.A., and Ogden, C.K., **The Meaning of Meaning**, 10th ed., London, 1969.

Semah, David, **Four Egyptian Literary Critics**, Leiden: E.J Brill, 1974.

Stauffer, D.A., **The Nature of Poetry**, N.Y, 1949.

The McGraw- Hill Encyclopedia of World Biography, 1973.

Van Gelder, G.J.H, **Beyond The Line, Classical Arabic Literary Critics on The Coherence and Unity of the Poem**, Leiden, E.J. Brill, 1982.

Wimsatt, W.K. and C. Brooks, **Literary Criticism: A Short History,** Routelge & Kegan Paul, London, 1965.

ومن هنا فقد التقى بين دفتي هذا الكتاب، الذي اعده الدكتور احسان عباس في باب (نقد النقد)، نقادٌ وعلماءُ جمال وفلاسفة فن يمثلون اجيالاً مختلفة، ومدارس متعددة المشارب والرؤى. فأفلاطونأرسطو ...، والحاتمي والجرحاني والقرطاجنّي...، وريتشارد وكولردج، وكروتشه...، والعقاد وطه حسين ومندور...، واحسان عباس والسمرة وعيّاد، وعصفور وعز الدين اسماعيل ونازك الملائكة والعشماوي، والنويهي وياغي وابو اديب وأدونيس وبنّيس، وصلاح فضل وفاضل وتامر ونعيم اليافي وحسام الخطيب ... كل هؤلاء وغيرهم من المفكرين والنقاد، برز اسهامهم في تطوير مفهوم نقدي وجمالي هو " وحدة القصيدة:.

من فاتحة الكتاب






دار الكندي للنشر والتوزيع
تلفاكس ٧٢٤٤٣٢٣ ص. ب ٨٩٣ - اربد - الأردن

مؤسسة حمادة للخدمات والدراست الجامعية
تلفاكس ٧٢٧٠١٠٠ ص. ب ١٢٨٤ - اربد - الأردن